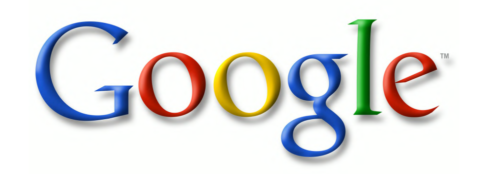
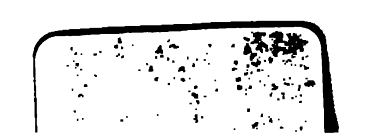
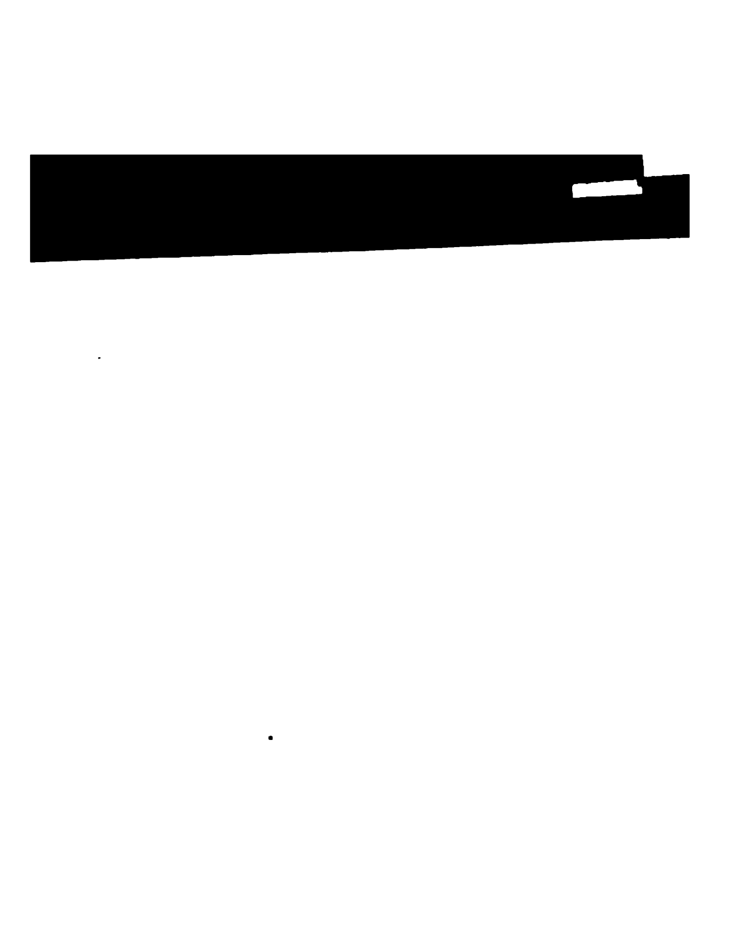








[redacted]

HISTOIRE

DES

# ARTS DU DESSIN

A AMIENS :

Chez PRÉVOST-ALLO, — NIQUET, } Libraires.

Et chez tous les libraires de la France et de l'étranger.

[redacted]

# HISTOIRE

DES

# ARTS DU DESSIN

DEPUIS L'ÉPOQUE ROMAINE JUSQU'A LA FIN DU XVIe SIÈCLE

PAR M. RIGOLLOT

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

L'UN DES FONDATEURS DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE PICARDIE

ACCOMPAGNÉE D'UN ATLAS

COMPOSÉ DE 58 PLANCHES

---

TOME SECOND




PARIS

DUMOULIN, LIBRAIRE — 13, QUAI DES AUGUSTINS

Ve J. RENOUARD, LIBRAIRE — RUE DE TOURNON, 6

1864

[redacted]

# HISTOIRE

DES

# ARTS DU DESSIN

DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'À LA FIN DU RÈGNE DE FRANÇOIS Ier.

---

## CHAPITRE Ier.

## DES ARTS DU DESSIN SOUS LA PREMIÈRE RACE (LES MÉROVINGIENS.)

Nous n'avons ni l'intention ni le pouvoir d'indiquer, même succinctement, les restes importants et nombreux de l'art romain qui subsistent encore sur le sol de la France, ou qui chaque jour surgissent de son sein. L'histoire de l'art chez les anciens est d'ailleurs un sujet que nous ne voulons pas aborder, et si nous commençons la seconde partie de cet ouvrage par la description de quelques monuments de l'antiquité païenne, ils ne s'y trouvent que d'une façon tout occasionnelle et aussi parce qu'ils peuvent nous servir d'objets de comparaison.

### MOSAIQUE ANTIQUE. PL. I, No 1.

Une mosaïque découverte à Amiens, il y a peu d'années, pourra montrer avec quelle supériorité les anciens cultivaient les arts du dessin. Cette supériorité

est telle que parmi tout ce que nous pourrons réunir d'ouvrages exécutés dans le cours de plus de douze siècles après l'époque à laquelle nous faisons remonter cette mosaïque, il ne s'en trouvera que fort peu qui puissent égaler un simple pavé situé jadis hors de l'enceinte de Samarobriva.

Des fouilles faites pour la construction d'une église dans le jardin des religieuses Ursulines, firent rencontrer à deux ou trois mètres de profondeur une mosaïque que les ouvriers percèrent en plusieurs endroits pour y établir les murs de divers caveaux. Lorsque la vue de quelques fragments recueillis par des manœuvres en ont fait connaître l'existence, il n'était pas possible d'aller à sa recherche; des voûtes avaient été construites sur la place occupée par ce pavé, et il fallut attendre qu'elles pussent être déblayées. Ce ne fut donc qu'assez longtemps après, et grâce à l'éveil qui avait été donné tant aux religieuses qu'aux maçons, qu'on pût mettre du soin à retrouver cette mosaïque et à en conserver les débris. On entoura d'un cadre en bois les principaux morceaux, on y coula du plâtre et on parvint ainsi à les extraire sans ajouter aux mutilations qu'ils avaient subies précédemment. M. Lemerchier, alors maire, s'empressa d'acheter pour le musée d'antiquités de la ville d'Amiens les précieux débris de cette mosaïque formée de petits cubes ou dés de marbre noir et blanc, de terres cuites et de pâtes vitrifiées. — Il n'en reste que trois fragments; le premier n'offre qu'un encadrement formé d'enroulements et d'entrelacs qui, sans doute, entouraient l'ensemble de ce pavé.

Le deuxième montre au milieu d'un cartouche et

sur un fond blanc, un amour ou un génie couronné de pampres et soutenant une espèce de collier disposé en guirlande. Son corps est entouré d'une draperie de couleur changeante flottant avec grâce et dont les plis sont retenus par la cuisse et la jambe gauche qu'ils recouvrent; d'une main, il tient une coupe ou une patère, et dans l'autre, qu'il élève, on croit reconnaître des raisins. Les côtés du cartouche où se trouve cette figure sont formés d'ornements de diverses espèces, ce qui fait présumer qu'il y avait plusieurs cartouches semblables répartis d'une manière symétrique autour d'un point central.

Le troisième fragment, le plus important, et dont nous donnons le dessin, offre, toujours sur un fond blanc, trois figures disposées autour de l'angle du quadrilatère et ayant l'air de se poursuivre ou d'exécuter une danse. Elles faisaient probablement partie d'une plus grande composition où une douzaine de personnages au moins pouvaient être représentés. On y voit d'abord une femme couronnée de fleurs, tenant d'une main qu'elle étend en avant une bandelette ou un collier; elle soutient de l'autre bras une draperie rouge doublée et bordée de blanc qui ne couvre que les cuisses et laisse nu le dos entier. Les pierres dont cette mosaïque est composée étant un peu grosses, on n'a pu rendre avec toute la finesse désirable les traits les plus délicats, tels que ceux du visage; mais on y reconnaît un dessin élégant et ferme, les contours sont franchement arrêtés, le mouvement est bien exprimé, la couleur est vigoureuse, le nu des épaules et du dos est modelé avec talent, les plans en sont accusés d'une manière savante. Il est impossible que cette figure ne soit la

copie d'un bon modèle, et, sans doute, elle donne une idée juste du mérite que devait avoir le tableau original.

Il reste sur le bord du fragment quelques traces d'une autre femme également couronnée de fleurs, qui suivait la figure que nous venons de décrire. Celle-ci est précédée par un homme presqu'entièrement nu, dont la tête et une grande partie du tronc et de la jambe droite manquent; son bras droit retient une draperie rouge. Enfin, devant celui-ci, se voit une femme presque de face, nue jusqu'aux cuisses qui sont recouvertes par un vêtement jaune ; elle tient en travers une haste, porte un collier formé de gros grains noirs, mais la tête n'existe plus. Devant elle, on aperçoit l'extrémité d'un thyrse qui sortait peut-être d'une corbeille mystique, ou était tenu par le personnage qui la précédait. Cette composition est entourée d'une frise ornée de spirales et de masques bachiques. Les deux femmes sont des ménades ; l'homme qui les accompagne est un servant de Bacchus, et, sans doute, ils célèbrent une orgie.

Il est présumable que ce pavé appartenait à un temple de Bacchus, situé autrefois hors de la ville; ce qui autorise cette opinion, c'est qu'on avait trouvé précédemment, dans un terrain voisin [1], deux tronçons de colonne entièrement couverts de sculptures repré-

[1] D'autres titres désignent ce terrain sous le nom de Champ des Fées, dénomination donnée, dans le moyen-âge, aux lieux où l'on avait jadis honoré les nymphes et les faunes et où se célébraient les mystères de Bacchus. Cette propriété a appartenu autrefois au Chapitre de la cathédrale d'Amiens, et l'on sait que les églises furent dotées, lors de l'abolition du paganisme, des biens qui avaient été consacrés au culte des faux dieux.

sentant des pampres, des raisins et une figure de Bacchus [1], qui doivent provenir du même édifice dont la richesse est attestée d'ailleurs par de nombreux fragments de porphyre, de granits et de marbres précieux recueillis dans le lieu même où la mosaïque a été découverte.

Il est de tradition que les empereurs Antonin et Marc-Aurèle habitèrent quelque temps à Amiens, qu'ils embellirent cette ville et y élevèrent des temples. Le style du dessin et l'exécution des fragments de mosaïque que nous venons de décrire se rapportent très-bien à cette époque qui est le milieu du deuxième siècle de notre ère, alors que les arts se soutenaient encore et n'avaient pas commencé à dégénérer, comme ils le firent si rapidement dès le siècle suivant.

Ce qui donne du prix à la découverte des mosaïques antiques, surtout quand, comme celle-ci, elles représentent des personnages, c'est qu'elles peuvent nous donner une idée de la peinture des anciens. Tout porte à croire que leurs artistes excellaient autant dans les tableaux que dans les statues où nous ne pouvons méconnaître leur incontestable supériorité. Cependant on n'a pu encore en juger par les peintures qui ont été trouvées, jusqu'à ce jour, dans des tombeaux et des salles de bains, ou dans les villes que les éruptions du Vésuve ont englouties, car elles n'ont de véritable mérite que par le choix du sujet, l'invention, l'ordonnance, plus rarement par le dessin, et ne peuvent faire apprécier le coloris, partie si importante de la pein-

[1] Décrite à l'article suivant.

ture [1], d'abord parce qu'elles sont exécutées sur des murailles et presque toutes à la détrempe, façon de peindre qui n'a que des ressources bien limitées, mais ensuite parce que, eussent-elles conservé au moment de leur découverte leurs couleurs primitives, elles les perdent bientôt lorsqu'elles sont exposées à l'air.

Les mosaïques ont, sous ce rapport, le grand avantage d'être inaltérables ; et, quoiqu'elles aient pu être exécutées par des artistes d'un ordre inférieur, qui ne savaient que copier avec plus ou moins d'intelligence des modèles de diverse espèce, et qu'on apercoive dans certaines parties la maladresse de l'ouvrier, elles doivent être placées au rang des objets les plus précieux qui puissent orner les galeries. Celles qu'on a trouvées à Amiens, outre leur valeur intrinsèque, ont pour cette ville un intérêt tout particulier, puisqu'elles font connaître qu'à une époque fort reculée les beaux-arts y étaient cultivés et qu'on avait déployé, pour l'ornement d'un temple ou d'une riche habitation, toutes les ressources d'un luxe élégant qui n'apparaît que là où la civilisation est déjà avancée.

### COLONNE SCULPTÉE DU MUSÉE D'AMIENS.

Pl. 1, N° 2.

Ce dessin montre un des tronçons de colonne dont il vient d'être fait mention. On y voit, au milieu de pampres et de grappes de raisin, Bacchus s'appuyant d'une main sur le thyrse et tenant de l'autre un vase à boire vers lequel s'élance le serpent, symbole des mystères.

Le dessin n'a ni la précision ni la fermeté de celui

[1] On a dit cependant que la peinture antique sacrifia toujours le coloris du dessin et les effets de lumière à la forme.

de la mosaïque, les formes sont molles, les proportions mal observées, la tête est trop grosse ; mais malgré ces défauts, qui accusent la négligence du sculpteur et peut-être la décadence de l'art, il faut reconnaître que la pose en est aisée, que l'ensemble offre ce mélange heureux de grâce et d'abandon qui caractérise les images de Bacchus, et qu'on y trouve la reproduction d'un type que des chefs-d'œuvre ont rendu célèbre.

Sur les contours de cette colonne, divers animaux, comme une chouette, une grive, un lapin, un écureuil, un limaçon, entremêlés aux branches de la vigne, paraissent y chercher un refuge ou leur nourriture. Le tout est l'œuvre d'un ciseau facile qui semble avoir exécuté en se jouant cette gracieuse ornementation. Ce genre de décoration ne s'est montré qu'assez tard, peut-être seulement au IIIe siècle, lorsque, le goût dégénérant, la simplicité des anciens édifices parut trop nue, et la pureté des formes n'étant plus appréciée, on les remplaça par la richesse et la profusion. C'est un symptôme que l'histoire de l'art nous offre à plusieurs reprises et qui toujours est regardé comme un signe d'épuisement.

On voit dans le tome VIII de l'œuvre des Piranesi (Pl. X, faisant partie d'un recueil de trophées) le dessin d'un tronçon de colonne de marbre entièrement sculptée, représentant des branches de lierre et des oiseaux qui s'y jouent, le tout fait avec une merveilleuse légèreté, dit l'explication.

Cette colonne est plantée devant l'église de Saint-Barthélemy dans l'Ile, à Rome ; je la crois du troisième siècle. On retrouve aussi ces colonnes sculptées dans tout leur fût, ornées de feuillages et d'arabesques, sur

quelques-uns des sarcophages chrétiens provenant du cimetière du Vatican, et entre autres sur celui de *Junius Bassus*, monument célèbre en archéologie, parce qu'il porte une date certaine qui répond au milieu du quatrième siècle, et dont nous avons déjà fait mention dans notre première partie.

Rien dans les monuments que nous venons de décrire n'appartient en propre à notre pays. Ils ont été exécutés peut-être par des ouvriers gaulois [1], et ceux-ci n'ont fait que copier les modèles que leur présentaient les Romains, alors leurs maîtres, mais qui eux-mêmes n'avaient été dans les arts que les copistes des Grecs. Ces derniers seuls avaient tout inventé, tout créé, et leur génie avait à sa manière subjugué à son tour le monde civilisé.

---

### DE L'ART EN FRANCE SOUS LA PREMIÈRE RACE.

Dans une grande partie des Gaules, si longtemps soumises aux Romains, il se trouvait de nombreux monuments qui, pour la plupart, étaient debout lors de l'invasion des Francs. Beaucoup, sans doute, furent détruits quand le christianisme remplaça la religion païenne, et pendant les calamités qui accompagnèrent la dissolution de l'empire. Mais d'autres aussi furent appropriés aux besoins du nouveau culte et durent y

[1] Si le sarcophage de Jovin, conservé dans la cathédrale de Reims, est du IVe siècle, comme le croit M. du Sommerard, cela prouverait qu'à cette époque et dans nos contrées occidentales il se trouvait encore d'habiles artistes.

conserver les formes de l'architecture des anciens [1].

Cependant, quand on construisit des églises, on dut prendre pour modèles celles de l'Italie, et il est probable qu'on cherchait à les décorer de la même manière, avec des marbres de diverses couleurs et des peintures en mosaïque [2].

Il est à croire que dans les provinces occupées de bonne heure par les Visigoths [3] et les Bourguignons [4], si l'on en juge par ce qu'on sait des mœurs relativement plus polies de ces peuples, on conserva plus longtemps les anciennes pratiques et qu'elles ont moins souffert de leurs invasions.

Il dut en être autrement dans les contrées que les Francs envahirent d'abord. Dès que ceux-ci appa-

[1] On consultera avec fruit sur ce sujet le chap. v du tome 1er des *Recherches italiennes* de M. de Rumohr, où M. Ramée a puisé, sans le citer, des renseignements pareils à ceux dont ici nous faisons usage.

[2] On lit dans *Grégoire de Tours* (lib. V, cap. XLVI), qu'Agricola, évêque de Châlons, *multa in civitate ædificia fecit, domos composuit, ecclesiam fabricavit quam columnis fulcivit, variavit marmore, musivo depinxit.* On trouve que des travaux du même genre ont été exécutés à Lyon par l'archevêque Patient, sous les Bourguignons (*Sidoine Apollinaire*, lib I, épit. 10) ; par PERPETUUS, évêque de Tours (*Greg. Tur.* lib. II, cap. XIV) ; par NUMATIUS, évêque de Clermont (*Ibidem.*, lib. II, cap. XVI-XVII). Grégoire de Tours et Fortunat font connaître qu'on employait des artistes du pays, peut-être des Francs, pour la construction et l'ornement des églises.

[3] Les Goths de l'Ouest ou Visigoths de la Provence et du Languedoc se répandaient dans le Nord de la France, pour y être employés comme architectes et comme maçons. Ils bâtirent l'église de Saint-Pierre de Rouen, sous Clotaire Ier. Ils employaient les pratiques romaines, construisaient *quadris lapidibus*.

[4] Quant aux Burgondes ou Bourguignons, Socrate et Nicéphore, les premiers historiens qui en parlent, disent qu'ils étaient presque tous charpentiers, ce qui tient à ce qu'avant leur entrée dans les Gaules, ils avaient habité sur les bords du Rhin des contrées boisées.

raissent dans l'histoire, ils se montrent comme une troupe grossière de guerriers sauvages qui imitèrent bientôt l'immoralité des derniers Romains, mais qui ne surent ni connaître, ni apprécier les principes de bon ordre et de fécondité qui restaient cachés sous les débris des monuments antiques et les germes pleins d'avenir que renfermaient les premières représentations chrétiennes [1].

La triste histoire des rois de la première race ne nous montre aucun prince qui, en mémoire de Rome, ait cherché à s'entourer de l'éclat dont s'accompagnait la personne des empereurs ou de leurs principaux officiers, ou à utiliser les traditions et les restes encore subsistants de l'antiquité.

Immédiatement après la conquête des Mérovingiens, on ne trouve plus qu'une longue série d'événements sanglants, d'infâmes trahisons et de plaintes portées par le clergé contre l'opposition que faisaient peser sur lui et la nation les guerriers qui la dominaient. La population romaine du pays dut oublier promptement dans ces temps malheureux les habitudes et les souvenirs du passé. Les traces de la civilisation se perdirent de plus en plus sous une race constamment affaiblie par ses divisions intestines ; les mœurs devinrent entièrement sauvages.

Les efforts tentés à plusieurs reprises pour introduire dans les églises l'art nouveau, né du christianisme,

[1] On a dit que les Francs, sous le rapport de l'aptitude et du sentiment des arts, ne pouvaient être comparés aux peuplades qui habitaient les bords du Rhin, ni aux Goths qui se trouvaient sur les frontières orientales de l'Empire, dans des pays fertiles où ils avaient appris de bonne heure à connaître les avantages de la civilisation.

restèrent infructueux. Les modèles, les exemples perdent toute action et sont de nul effet, ainsi que l'expérience l'a maintes fois appris, lorsque les soins de la guerre et de la politique absorbent les pensées des chefs de l'Etat, toujours dans une position précaire, et que les peuples, loin d'avoir le superflu, ont à peine le nécessaire.

L'architecture ancienne et même celle qu'on appelle romano-chrétienne, née des besoins du nouveau culte embrassé par Clovis, durent difficilement se conserver chez les Mérovingiens. Il est à présumer que les Francs, comme le firent les Lombards en Italie, introduisirent les mœurs de la Germanie dans les pays qu'ils avaient conquis. Suivant ce que les anciens auteurs nous ont transmis, les constructions des peuples germaniques n'étaient formées que de matériaux fort légers et surtout de bois. Aussi, dans le Nord, il n'existe aucun édifice de construction allemande antérieur aux colonies romaines et à leur établissement sur le Rhin, le Mein et le Danube. Dans le Nord, on n'en trouve aucun qui remonte au-delà de l'introduction du christianisme dans ces contrées.

Immédiatement après leur invasion dans les Gaules, les Francs y propagèrent leur manière de bâtir et élevèrent des édifices en bois [1], analogues peut-être à ceux qui, dès les temps les plus reculés, pouvaient y avoir existé et que César y avait déjà trouvés.

Dans la plupart des anciennes métairies royales ou

[1] Jusqu'au dixième siècle, les églises étaient la plupart bâties en bois. Grégoire de Tours donne l'indication de diverses basiliques qui n'étaient pas construites autrement. Du temps de cet écrivain, il existait un mélange de constructions romaines et germaniques.

maisons de campagne que nos premiers rois habitaient de préférence aux villes [1], les dépendances étaient toujours construites en bois, et si le logis principal était en pierre, il a pu être bâti plus tard par les soins de Charlemagne.

Quelques églises cependant furent alors décorées avec beaucoup de luxe, mais comme il n'en reste rien que de simples indications conservées dans les écrivains contemporains, il est impossible d'en apprécier la valeur artistique [2].

On sait que Childebert Ier fit construire et orner de peintures ou de mosaïques sur un fond d'or la basilique de Saint-Vincent, autrement dite Saint-Germain-des-Prés de Paris; que Dagobert, qui reconstruisit l'église de Saint-Denis, l'orna particulièrement de tentures en étoffes tissues d'or et couvertes de perles; que Chilpéric [3], et peut-être aussi Dagobert, firent exécuter de magnifiques ouvrages en orfévrerie, mais sans doute que l'or qui les formait et les pierreries qu'on y employait en faisaient le principal mérite. C'est probablement de l'empire d'Orient que l'usage de ces précieux joyaux dont on faisait offrande aux églises s'est introduit en France, et il est reconnu que la richesse de la matière était ce qu'on estimait le plus dans les objets d'art,

[1] C'est encore là un caractère propre aux vieilles mœurs des peuples du Nord.

[2] Emeric David a relevé avec soin les édifices construits sous la première race. M. du Sommerard les a aussi rappelés dans le chapitre 1er de son bel ouvrage.

[3] *Greg. Tur.*, lib. VI, cap. II. Ibique nobis rex missorium magnum quod ex auro gemmisque fabricaverat in quinquaginta librarum pondere ostendit, dicens : ego hæc ad exornandam et nobilitandam Francorum gentem feci.

[redacted]



alors que le bon goût et le sentiment du beau s'étaient presque entièrement perdus.

Les croix ornées de cabochons et de filigranes que l'on attribue, peut-être sans motifs suffisants, à saint Eloi [1], n'ont rien dans leur travail qui se rapporte à l'art du dessin proprement dit.

Ce qu'on connaît des monnaies mérovingiennes est remarquable par sa barbarie. Les plus anciennes, imitées des monnaies impériales, sont les moins mauvaises. Plus tard, c'est-à-dire vers la fin de la première dynastie et au commencement de la seconde, elles deviennent de plus en plus grossières. Les sceaux de nos premiers rois sont également ce qu'il y a de plus informe.

La pierre sépulcrale en mosaïque de la reine Frédégonde, actuellement placée dans les caveaux de Saint-Denis, et d'ailleurs assez mal conservée, est ce que nous possédons de moins douteux de l'époque mérovingienne.

IVOIRE SCULPTÉ. Pl. 2, N° 3.

Au milieu de ce dénuement presque absolu, on nous saura peut-être gré de décrire une plaque d'ivoire sculptée, destinée probablement à orner la couverture d'un missel ou d'un évangéliaire, et que l'on présume avoir été exécutée probablement vers le sixième ou le septième siècle par quelque moine de Reims ou de Saint-Riquier [2].

[1] Voyez le Mémoire de l'abbé Texier sur les émaux de Limoges.

[2] M. du Sommerard pensait que ce petit monument pouvait être encore plus ancien; et, dans une lettre qu'il me fit l'honneur de m'écrire à ce sujet, il émet la conjecture qu'il a pu faire partie d'un

lequel le pape Grégoire-le-Grand s'est fait peindre, ainsi que son père et sa mère, à la fin du VI[e] siècle, dans le monastère de Saint-André à Rome [1].

A peine trouve-t-on dans ce dessin quelque trace de l'arrivée des Francs sur le sol gaulois. Peut-être cependant le lit sur lequel la jeune fille est placée est-il de cette forme courte, propre aux races germaniques, que l'on retrouve plus tard sur les monuments carlovingiens, lit sur lequel on est plutôt assis que couché et que connaissent tous ceux que les hasards de la guerre ont conduits, non pas seulement dans les grands hôtels des villes d'Allemagne, mais aussi sous l'humble toit du laboureur et de l'artisan.

---

## MINIATURE DES MANUSCRITS ANGLO-SAXONS.

L'ordre chronologique que nous essayons de suivre dans la disposition de cet ouvrage nous conduit à nous occuper actuellement de l'Angleterre. Le christianisme y fut porté par les Saxons vers l'an 600, et depuis lors ce pays devança la Germanie et même la France « dans la culture des lettres et de certaines branches « de l'art, surtout en architecture. Le VII[e] siècle fut « pour l'Angleterre une ère glorieuse comparée à « l'état des autres contrées du Nord, contraste qui

[1] Voyez les Annales de Baronius à l'année 604. On aperçoit aussi quelque ressemblance entre les figures de cet ivoire et celles de la mosaïque de l'église de Saint-Vital de Ravenne, représentant Justinien, l'impératrice Théodora et l'évêque Maximien, qui a été exécutée vers l'an 537 et dont on trouve le dessin dans l'ouvrage de Du Cange sur les familles byzantines.

« se reproduit encore au x<sup>e</sup> siècle, mais que d'autres « époques nous montrent sous un aspect contraire, « comme si cette prospérité intellectuelle que doi- « vent cependant alimenter les relations réciproques, « ne pouvait s'acquérir qu'aux dépens des états « voisins.

« Ces moines Scots et cet Alchuin lui-même, dont « Charlemagne sut mettre la science à profit pour créer « ses écoles, sont les fruits venus à maturité de cet « étonnante culture trop tôt étouffée sous le fer et la « flamme des Danois, pour revivre sous Alfred, ses « fils et petits-fils, mais pour disparaître de nouveau, « vers 980, dans les calamités qui signalèrent le règne « d'Ethelred II. Dès lors, cette nation qui, pendant ce « dixième siècle si fatal à l'Italie et même à la France, « avait seule brillé comme un point lumineux au milieu « des ténèbres, vit tout-à-coup et pour longtemps s'ob- « scurcir cet éclat. Le foyer auquel Charlemagne avait « rallumé le flambeau des lettres s'éteignit à tel point, « que l'usage même de la langue classique, si habile- « ment pratiquée et enseignée par Bède et Alchuin « son disciple, se perdit jusque dans les monastères « anglais [1]. »

Pour nous, qui désirons nous renfermer dans ce qui est particulier aux arts du dessin, et qui même ne nous occupons pas d'architecture, nous porterons sur les productions anglo-saxonnes un jugement plus sévère. Nous ne pouvons donner le nom d'art à la manière employée de fort bonne heure en Angleterre pour

[1] M. du Sommerard. *Les Arts du dessin au moyen âge*, t. III, note de la page 155.

orner les manuscrits, nous n'y voyons qu'un pur mécanisme, qu'une pratique en quelque sorte barbare qu'il importe cependant d'étudier, car elle s'est répandue vivement sur le continent et y a été longtemps imitée. On la trouve appliquée dès le septième siècle [1], quelquefois sur des sujets qui appartiennent aux plus anciennes traditions, mais il n'y reste aucune trace de la signification intellectuelle des traits, ni aucune entente de la charpente organique des corps. A la place de couleurs étendues convenablement, en rapport avec la lumière et les ombres, ces miniatures sont formées de traits maigres, tracés en noir à la plume avec la régularité, la précision et quelquefois l'élégance des calligraphes, et enluminées avec des couleurs brillantes, le plus souvent transparentes.

La meilleure manière, à notre avis, de faire connaître le style des peintures anglo-saxonnes, est de décrire les principaux manuscrits qui nous les ont conservées.

[1] On fait remonter à la fin du sixième siècle des manuscrits qui, dit-on, ont appartenu à saint Augustin, apôtre d'Angleterre, et qui, écrits par des Italiens, ont cependant des ornements anglo-saxons. On y reconnaît dès ces temps l'emploi de têtes d'oies dans la formation des lettres majuscules.

Les figures dessinées à la plume sur ces manuscrits sont des amusements d'écrivains plutôt que l'œuvre sérieuse d'un dessinateur, et n'ont sous le rapport de l'art aucune importance. Ainsi dans un manuscrit saxon-latin du VIII[e] siècle (*Les Homélies de saint Jean Chrysostome*, Bibl. royale n° 1771), on voit une figure de face tracée à la plume dans un grand O. Dans d'autres manuscrits, les majuscules dites zoomorphiques ou ornithomorphiques sont surtout formées de têtes d'oies et de dragons. D'autres lettres sont appelées anthropomorphiques, car elles sont faites avec des figures d'hommes très-grossièrement tracées. Tel est un manuscrit anglo-saxon des Homélies de saint Augustin conservé à la Bibliothèque royale de Munich. Consultez à ce ce sujet la Paléographie universelle de MM. Champollion et Silvestre, 1841.

Le manuscrit appelé le *livre de Cuthbert* est à la fois le monument le plus important et peut-être le plus ancien de la peinture anglo-saxonne. C'est un évangéliaire in-folio avec une version interlinéaire en anglo-saxon, conservé dans le Muséum britannique. Une inscription contemporaine placée à la fin du volume apprend qu'il a été écrit et orné par Eudfrith, Æthelwald, Bilfrith et Aldred, en l'honneur de Dieu et de Cuthbert. Saint Cuthbert était un évêque qui vivait dans le milieu du septième siècle. Le manuscrit pourrait en conséquence être de ce temps, mais quelques personnes estiment qu'il n'est seulement que du huitième siècle ; il est écrit en lettres onciales, chaque page a plusieurs belles initiales et est richement ornée.

Ce livre contient quatre peintures : ce sont les images des évangélistes, faites, dit-on, d'après des modèles byzantins [1], comme l'indiquent les mots : *O agios* ou *O agius* (avec terminaison latine) qui précèdent le nom des évangélistes. Cependant ces miniatures sont très-différentes des peintures byzantines ou italiennes du même temps, comme de celles qui furent exécutées en France pendant le huitième ou le neuvième siècle. Dans ces miniatures, on conserve clairement les éléments de l'art antique, qui, dès son origine, a figuré les quatre évangélistes, tandis que ces personnages perdent entièrement ce caractère dans les manuscrits anglo-saxons pour prendre une apparence toute barbare,

[1] Nous avons vu qu'au septième siècle les manuscrits grecs n'avaient pas encore les caractères du style byzantin, du moins si l'on en juge par ce qui nous reste de cette époque.

quels que soient d'ailleurs le soin et l'adresse toute mécanique apportés à leur exécution. On a conservé du modèle byzantin le motif, le costume et la forme du siége, mais au lieu de la manière large et antique d'appliquer au pinceau les couleurs à la gouache, en exprimant les lumières, les demi-tons et les ombres, on voit un contour très-proprement fait à la plume et partout recouvert d'une couleur locale uniforme sans aucune indication d'ombre, excepté dans les orbites et le long du nez. Les visages sont entièrement privés de vie et traités comme un modèle de calligraphie. Sur les vêtements, les plis sont marqués par une couleur locale toute différente de celle qui leur a été donnée ; ainsi, par exemple, un rouge de minium est placé sur un manteau d'un vert clair. Les principaux mouvements des draperies ont seulement quelque sens ; les autres sont indiqués par des traits tout-à-fait arbitraires et purement mécaniques. L'habileté du calligraphe se montre surtout dans les bordures couvertes de riches rinceaux, et dans les initiales où se déploie une adresse merveilleuse et une imagination pleine de fécondité et de goût dans des entrelacs de toute espèce et surtout dans des têtes de dragons si diversement entrelacées. Le tout est recouvert de couleurs claires et transparentes qui, par leur éclat, leur combinaison bien entendue, la netteté de leur application rendent ce manuscrit supérieur à tout ce qu'on pouvait exécuter alors sur le continent. C'est une circonstance très-remarquable et toute exceptionnelle dans l'histoire des arts du dessin que la haute perfection et l'extrême délicatesse de cette ornementation, qui se montre à une époque aussi ancienne, et cela

à côté d'une absence complète d'intelligence dans ce qui est relatif aux figures [1].

*Evangéliaire in-folio.* — *Bibl. Royale, supplément latin, n°* 693.

Ce manuscrit, moins riche que celui que nous venons de décrire, est entièrement exécuté dans la même manière.

Il résulte d'une ancienne note que saint Wilibrod, apôtre des Frisons, l'apporta en France ; il doit être, d'après cela, des premières années du huitième siècle, puisque ce personnage mourut en 730 [2].

Au commencement de chaque évangile, on voit leur symbole dessiné à la plume avec beaucoup de finesse et de netteté et enluminé avec des couleurs claires. Au lieu de l'ange qui caractérise ordinairement l'évangile de saint Mathieu, on ne trouve, selon l'expression de l'Apocalypse, qu'un homme vu de face (ou plutôt un séraphin à six ailes) dans lequel chaque trait d'un être organisé disparaît comme perdu dans des arabesques calligraphiques, en sorte que l'inscription *imago hominis* ne paraît pas superflue. Les traits de plume réguliers qui forment le visage le font ressembler à celui d'un vieux singe [3]. La crinière du lion de l'évangile saint Marc est faite de boucles disposées très-régulièrement, tout-à-fait à la manière des lions

[1] D'après le docteur Kugler, les premiers signes de l'art germanique et le commencement de ce qu'il nomme le style roman, se montrent dans les ornements de ce livre de Cuthbert, écrit suivant lui au septième siècle.

[2] Suivant la *Paléographie universelle*, ce manuscrit ne serait cependant que du dixième siècle.

[3] On a cru cependant retrouver dans cette tête difforme le type caractéristique de la nation anglaise.

héraldiques. Au lieu d'un bœuf, on a représenté un veau avec l'inscription *imago vituli*, ce qui est également plus conforme au texte de l'Apocalypse. L'aigle a un caractère pareil, son plumage est des plus fins et des plus réguliers. Ces symboles sont coloriés en partie avec un jaune de soufre et du rouge de minium, en partie avec un rose et un violet délicats.

La finesse des enroulements, des spirales, des entrelacs employés comme ornements dans le volume, est extraordinaire, et peut être à peine imitée par nos graveurs les plus habiles. C'est une adresse de main étonnante, ce n'est pas du dessin.

La manière anglo-saxonne s'est introduite de bonne heure en France, et dès le neuvième siècle, on la retrouve sur des manuscrits qui se distinguent par leurs couleurs tranchées et transparentes. Tel est

*L'Evangéliaire in-folio de la Bibliothèque royale, supplément latin, n° 674.*

Il est écrit en entier en belles lettres capitales et appartient aux premières années du neuvième siècle.

On y voit les quatre évangélistes assis sur un large trône ; ils rappellent encore par leur motif, le costume et le travail de la gouache, leur origine ancienne, mais la rougeur des chairs, l'emploi de couleurs éclatantes, comme le jaune citron, le violet clair, le vert de gris, les contours noirs et prononcés, la dure opposition de lumières blanches et d'ombres verdâtres, les cheveux arrangés en boucles régulières, à la façon des perruques, leur donnent une expression générale de grossièreté et de barbarie.

La matière et le travail sont du reste si excellents, le tout est d'une fraîcheur et d'une conservation telles,

à côté d'une absence complète d'intelligence dans ce qui est relatif aux figures [1].

*Evangéliaire in-folio. — Bibl. Royale, supplément latin, n° 693.*

Ce manuscrit, moins riche que celui que nous venons de décrire, est entièrement exécuté dans la même manière.

Il résulte d'une ancienne note que saint Wilibrod, apôtre des Frisons, l'apporta en France ; il doit être, d'après cela, des premières années du huitième siècle, puisque ce personnage mourut en 730 [2].

Au commencement de chaque évangile, on voit leur symbole dessiné à la plume avec beaucoup de finesse et de netteté et enluminé avec des couleurs claires. Au lieu de l'ange qui caractérise ordinairement l'évangile de saint Mathieu, on ne trouve, selon l'expression de l'Apocalypse, qu'un homme vu de face (ou plutôt un séraphin à six ailes) dans lequel chaque trait d'un être organisé disparaît comme perdu dans des arabesques calligraphiques, en sorte que l'inscription *imago hominis* ne paraît pas superflue. Les traits de plume réguliers qui forment le visage le font ressembler à celui d'un vieux singe [3]. La crinière du lion de l'évangile saint Marc est faite de boucles disposées très-régulièrement, tout-à-fait à la manière des lions

[1] D'après le docteur Kugler, les premiers signes de l'art germanique et le commencement de ce qu'il nomme le style roman, se montrent dans les ornements de ce livre de Cuthbert, écrit suivant lui au septième siècle.

[2] Suivant la *Paléographie universelle*, ce manuscrit ne serait cependant que du dixième siècle.

[3] On a cru cependant retrouver dans cette tête difforme le type caractéristique de la nation anglaise.

de coller sans aucune raison, et la disposition générale est d'une maladresse puérile.

Ces caractères se retrouvent en partie dans un évangéliaire de la bibliothèque d'Amiens (*n° 24 du Catalogue des manuscrits publié par M. Garnier*).

PLANCHE 12. N° 31.

Ce manuscrit, que l'on croit être du dixième siècle, et qui provient de la bibliothèque de l'abbaye de Corbie, renferme quatre grandes miniatures représentant chacune un évangéliste et exécutées probablement par quelque moine anglo-saxon qui aura fui l'Angleterre désolée par les Danois et cherché le repos dans un monastère du continent.

Tous les défauts du style anglo-saxon que nous venons de signaler, semblent exagérés dans ces images, d'abord tracées à la plume, puis coloriées avec des couleurs tranchées. On voit de suite combien l'auteur du dessin que nous reproduisons a tourmenté la figure de l'évangéliste, combien il en a forcé la pose; quel effort il a fait pour donner du mouvement aux draperies, pour en multiplier les plis. La tunique et le manteau sont bordés d'un large galon d'or ou d'argent, la ceinture est également en or; les cheveux des évangélistes sont roses ou bleus; le mauvais goût et l'ignorance s'y font remarquer en tout.

On trouve plusieurs lettres majuscules fort ornées et soigneusement exécutées dans ce manuscrit qui est un petit in-folio en vélin de 272 pages. Il contient les quatre évangélistes précédés de la préface de saint Jérôme, des divers canons de concordance et suivis de la distribution des évangiles pour toute l'année dans

une écriture cursive plus moderne. On trouve les indi cations du calendrier romain pour les stations aux églises de Rome, et il n'y est question que des saints les plus anciens de la légende. Il se termine par la désignation des évangiles qu'il faut réciter dans des circonstances particulières : *Pro ubertate pluvie; pro sterilitate pluvie, in commotione gentium, etc.*

Des circonstances particulières ont cependant permis à quelques calligraphes ou enlumineurs, que protégeait sans doute l'ombre de leur cloître, d'exécuter encore à la fin du dixième siècle et dans le onzième des œuvres d'un mérite très-distingué qu'il nous faut indiquer.

Le plus célèbre de ces manuscrits est un Bénédictionnaire écrit par ordre de l'évêque de Winchester, Æthelwold (*Benedictionale S. Æthelwoldi, Episcopi Wintoniensis*), qui fut sacré en 963 et mourut en 984 [1]. Le scribe ou peintre chargé de son exécution [2] était un moine de Saint-Swithin, appelé *Godemann*, chapelain de l'évêque Æthelwold, qui dans l'année 970 fut élevé à la dignité d'abbé de Thorney. On pourrait en conclure que ce manuscrit a été terminé avant cette

[1] Æthelwold cultivait la musique et les arts ; il était orfèvre, faisait de ses propres mains des cloches ou carillons. Il avait fait pour le roi Edgard : Tabulam argenteam pretio adpretiatum trecentarum librarum cujus etiam materiam forma exsuperabat artificialis.

[2] Quenda' subjectu' monachu' circos quoq. multos.
In hoc precepit fieri libro bene comptos
Completos quoq. agalmatib : variis decoratis
Multigenis miniis pulchris, nec non simul auro
Craxare, etc...
Obnixe hoc rogitat scriptor supplex Godemann.
Il semble que ce qui constitue l'art anglo-saxon soit bien indiqué dans cet extrait de la dédicace qui précède le texte du manuscrit.

date ; mais, ce qu'il y a de certain, c'est qu'il faut le placer entre les années 963 et 984.

C'est un petit in-folio sur vélin de 119 feuilles qui, par le choix et le luxe de ses peintures, comme par la richesse des ornements des bordures, l'emporte sur tous les autres manuscrits anglo-saxons.

On y voit trente grandes miniatures (on suppose qu'il y en avait quelques-unes de plus qui ont été enlevées) dont les figures traitées à la gouache, à la manière des manuscrits français de l'époque, offrent, quant aux lumières et aux demi-tons, des réminiscences de l'art antique.

Quoique les sujets soient empruntés évidemment à des modèles anciens, le peintre n'a pas su en conserver le caractère. Toutes les têtes, qui reproduisent invariablement le même type, sont dépourvues d'art et insignifiantes, les membres sont longs et maigres ; les draperies, traitées sans aucune intelligence et où les couleurs sont quelquefois employées en contre-sens des lumières, ont l'air de voltiger. Le travail, quoique tout mécanique, a de la netteté et une certaine finesse; du reste, on ne trouve dans les ornements des bordures, qui sont exécutées avec beaucoup de goût, aucune trace de ces dragons ou des têtes d'oies, si communs sur les autres manuscrits anglo-saxons. M. Rio (p. 32), cite le Bénédictionnaire du moine Godemann comme une preuve que l'art de la miniature fut toujours en progrès sous la dynastie carlovingienne. Nous verrons plus loin que les manuscrits anglo-saxons n'ont pas de rapport avec les manuscrits véritablement carlovingiens.

Le tome XXIV des Mémoires de la Société royale des

antiquaires de Londres [1] contient le texte du Bénédictionnaire d'Æthelwold avec le fac-simile de l'écriture et la copie de ses peintures reproduites sur trente planches exécutées avec beaucoup de soin (pages 47 à 117). Le tout est précédé d'une savante dissertation de M. John Gage sur ce précieux manuscrit, qui appartient au duc de Devonshire. M. Gage l'examine surtout sous le rapport de la liturgie, mais il rapporte une lettre de M. William Young Ottley, qui a particulièrement comparé ces miniatures avec celles faites en Italie et les apprécie sous le rapport de l'art. Il dit, ce qui est vrai, que le manuscrit anglo-saxon l'emporte de beaucoup pour la richesse de ses couleurs et l'éclat de ses dorures sur les miniatures italiennes des dixième et onzième siècles [2].

Il trouve que quelques groupes, comme ceux intitulés *chorus virginum*, sont particulièrement remarquables par leur disposition générale et la grâce des attitudes, quoiqu'on puisse désirer dans les figures plus de beauté et d'expression, un meilleur dessin et plus de variété dans les mains. Il attribue la laideur des têtes à la difficulté éprouvée par l'artiste d'y appli-

[1] Archæologia : or miscellaneous tracts relating to antiquity. 1832.

[2] M. Ottley donne dans cette lettre l'extrait d'un ouvrage italien de Trombelli, intitulé l'*Arte di conoscere l'età de codici latini et italiani*, où l'auteur reconnaît que, pendant les x[e] et xi[e] siècles, il n'y avait aucune comparaison à faire entre les œuvres des Grecs qui, à la cour florissante de Constantinople, avaient les loisirs et les encouragements nécessaires à la culture des beaux-arts et pouvaient les enseigner aux nations voisines, et celles des pauvres Italiens qui, exposés à de continuelles inquiétudes et aux incursions dévastatrices des peuples barbares, étaient bien loin de pouvoir s'occuper à peindre de délicates miniatures. Aussi c'était aux Grecs qu'il fallait recourir lorsqu'il était besoin d'exécuter un ouvrage d'art de quelque importance.

quer les couleurs convenables, et il se demande si le travail du coloriste n'était pas fait par une autre personne que celle qui dessinait les contours. Quoique cette supposition soit admissible, nous pensons que ces peintures, imitées des modèles anciens, probablement grecs (ressemblance de certaines figures d'anges avec celles de la table d'or de Basle), doivent tous leurs défauts à l'incapacité du copiste et à l'ignorance générale de l'époque [1].

La bibliothèque de la ville de Rouen possède deux manuscrits qui ont la plus grande analogie avec le précédent, un Missel et un Bénédictionnaire. Celui-ci paraît avoir été écrit à Winchester par un moine de l'abbaye de New-Minster, qui était de l'école de Godemann, si ce n'est Godemann lui-même, vers la fin du dixième siècle, pour l'abbé Æthelgar, fait évêque de Selsey en 977 et transféré à Canterbury en 989.

Ce manuscrit, qui est connu sous le nom de Bénédictionnaire de l'archevêque Robert, sans doute de l'archevêque de Canterbury, qui l'apporta en Normandie vers l'an 1052, lorsqu'il fut obligé de fuir l'Angleterre, a été décrit en détail par M. John Gage dans le 24e volume de l'*Archæologia*, à la suite de celui d'Æthelwold. On y trouve la gravure de la première des trois miniatures qu'il renferme, miniatures

1 M. Otley indique un autre manuscrit du Muséum britannique qu'il croit écrit par le scribe du Bénédictionnaire d'Æthelwold. C'est un livre de priviléges, orné de lettres d'or, donné en 966 par le roi Edgard au monastère de Wyton. Il y a au frontispice une miniature représentant Edgar, entre la Vierge et saint Pierre, offrant le livre à Jésus-Christ placé dans une gloire au milieu de quatre anges.

exécutées tout-à-fait dans la même manière que celles du livre du duc de Devonshire [1].

La seconde peinture a pour sujet la Descente du Saint-Esprit, et la troisième la Mort de la Vierge [2].

On trouve dans le xxv^e^ volume de l'*Archæologia* (1834), une troisième dissertation de M. John Gage sur un autre manuscrit anglo-saxon de la bibliothèque de Rouen, sous le n° 362. C'est un Pontifical renfermant les cérémonies de la dédicace et de la consécration des églises [3]. Ce manuscrit, qu'il estime avoir été écrit à la fin du dixième ou au commencement du onzième siècle, ne renferme que deux dessins au trait dont le premier représente un prêtre offrant un livre à un évêque qui est dans l'attitude de la prière. Le second dessin, où se voit un certain nombre de figures,

[1] Cette miniature, représentant la visite des trois Marie au tombeau de Jésus-Christ, est gravée aussi dans l'*Essai posthume* sur la calligraphie de l'habile dessinateur et archéologue Hyacinthe Langlois. Mais le caractère des figures n'est pas entièrement le même dans les deux copies, tant il est difficile de rendre exactement ces monuments à demi barbares. Langlois dit que sa planche est tirée du missel, et ce qu'il ajoute au sujet des deux manuscrits anglo-saxons de Rouen, conduit à les confondre entièrement. La même confusion existe à l'article *Bénédictionnaire* du dictionnaire iconographique des monuments de M. Guenebault, ainsi qu'à l'article *Missel* (*Voir* Dibbin).

[2] C'est peut-être la date de l'arrivée de l'archevêque Robert à son abbaye de Jumiége où il mourut en 1056, qui a fait que les auteurs de la Paléographie universelle classent ce Bénédictionaire au onzième siècle. Montfaucon s'était trompé d'une autre manière en le plaçant au huitième siècle. (Bib. Biblioth. p. 116.)

[3] C'est un in-folio de 196 feuilles. Les rubriques et les initiales du texte sont en couleur, mais sans emploi de l'or. Il est désigné dans l'ouvrage de D. Martene, Liber de antiquis ecclesiæ ritibus, sous le titre de *Pontificale anglicanum monasterii Gemmeticensis*. M. Gage présume qu'il vient de quelque abbaye de Winchester ou de l'ouest de l'Angleterre.

a pour sujet les premières cérémonies de la dédicace d'une église.

Ils ne paraissent pas être les copies de modèles plus anciens et sont intéressants parce qu'ils nous font connaître les costumes du temps; mais, du reste, ils n'ont aucun des caractères de l'art anglo-saxon, et ressemblent à ces informes essais que nous verrons plus tard se produire sur le continent, pendant l'époque de ténèbres où s'éteignit la dynastie des Carlovingiens et où commença celle des Capétiens.

---

## CHAPITRE II.

## DES ARTS DU DESSIN SOUS CHARLEMAGNE (DE 768 A 814).

Charles Martel, qui fut le véritable fondateur de la grandeur française, fut surtout occupé d'opérations guerrières. Son successeur Pépin se livra entièrement aux artifices de la politique et aux soins nécessaires à l'affermissement d'un pouvoir encore nouveau.

Quant à Charlemagne, qui fut si supérieur à son siècle et dont la renommée domine tout le moyen-âge, resté longtemps étranger aux beaux-arts, il eut besoin pour les comprendre et les apprécier de visiter l'Italie. Il ne songea à les encourager que lorsque ses regards eurent été frappés de la beauté des monuments de toute espèce dont, après de longs désastres, ce pays n'avait pu encore être dépouillé. Alchuin, Eginhard, ces hommes d'élite dont Charlemagne sut s'entourer, admiraient avec un enthousiasme égal le style et les pensées des auteurs latins et la magnificence des constructions romaines. Ils inspirèrent sans doute à leur maître la pensée d'en ériger de pareilles dans ses Etats.

L'école d'architecture qui se forma sous ses auspices et pour réaliser ses vues, ne pouvait avoir rien d'original, mais c'était beaucoup au milieu d'une nuit aussi profonde que d'avoir même songé à transporter sur les bords du Rhin et dans la Germanie [1] des con-

[1] Dans le sud et à l'est de la France et dans les territoires qui avaient appartenu aux Bourguignons et aux Goths, il devait se trouver encore beaucoup d'édifices de style romano-chrétien des siècles antérieurs, qu'il suffisait sans doute de restaurer ou dont on se borna à rajeunir l'éclat.

structions aussi remarquables que celles dont on voit les restes à Aix-la-Chapelle et à Lorsch [1].

Pour y parvenir, Charlemagne dépouilla les édifices de Rome et de Ravenne, qu'il prit surtout pour modèles, de leurs colonnes, de leurs marbres, de leurs statues, et sans doute qu'il fit accompagner ces riches matériaux par des artistes capables de les mettre en œuvre [2].

Indépendamment de ces travaux d'architecture, on parle aussi d'une école originairement romano-chrétienne qui florissait à la cour de Charlemagne et où les autres arts du dessin étaient enseignés à l'imitation de ce qui se pratiquait en Italie. Il était d'usage aux cinquième et sixième siècles, comme nous l'avons vu

[1] L'ancienne abbaye de Lorsch (Laureshemium), située vis-à-vis de Worms, sur le chemin de Manheim à Darmstad, conserve un petit portique qui paraît être en partie formé de matériaux venus d'ailleurs et enlevés à d'anciens édifices, et que l'on fait remonter à l'année 774 ou 776. Mais il existe une opinion qui ne place cette construction qu'au douzième siècle.

Quant à l'église de Lorsch, elle a été construite après 1090.

Le portique de Lorsch a les formes de l'architecture romaine, et, avant qu'on ne l'attribuât au règne de Charlemagne, on l'avait cru beaucoup plus ancien encore. Il existe dans les contrées qui avoisinent le Rhin, à Bonn, à Wurtzbourg, des constructions regardées à tort comme antiques, qui peuvent être du huitième ou du neuvième siècle et le résultat de la propagation des pratiques importées alors d'Italie, ou n'être aussi que du douzième siècle, époque à laquelle on chercha à rappeler les souvenirs de l'architecture des anciens dans beaucoup d'édifices.

[2] Il y avait alors disette de bons ouvriers, sans doute à cause de leur emploi sur les bords du Rhin ; aussi le pape Adrien Ier pria Charlemagne de lui envoyer un charpentier habile pour entreprendre une construction en bois qui faisait partie de la restauration de la basilique de Saint-Pierre de Rome. On ne sait pas si le charpentier était italien ou de race germanique. Un passage du moine de Saint-Gal (chap. XXX, dom Bouquet, t. III, page 118-119), fait croire que Charlemagne n'employa pas d'artistes grecs dans ses constructions.

précédemment, de faire aux églises de riches présents d'orfévrerie. Cet usage, qui n'avait jamais été interrompu dans l'empire d'Orient, se perdit à Rome lorsque cette ville se trouva appauvrie par la mauvaise administration des Grecs et opprimée par l'inimitié des Lombards. Il en fut de même dans le royaume de France que les discordes des derniers descendants de Clovis réduisirent à une extrême impuissance.

Jusqu'au temps de Charlemagne, on manqua dans ces deux pays des moyens nécessaires pour se livrer au goût qu'on pouvait avoir conservé pour ces dispendieux ornements. Il se réveilla sous les papes Adrien Ier et Léon III et à la cour de France, où Charlemagne fit exécuter pour les églises de Rome de magnifiques offrandes où l'or et les pierreries réunissaient leur éclat. Il y eut entre l'Empereur et Léon III une sorte de rivalité dans l'envoi réciproque de ces objets précieux. Rome avait alors repris dans ce genre de travaux sa supériorité sur le reste de l'Occident, et il est à présumer que c'est encore là que Charlemagne trouva le noyau des artistes qu'il employa à fabriquer ces devants d'autels, ces couvertures de livres, ces joyaux formés d'or fondu repoussé, ciselé, dont la tradition nous a conservé le souvenir et dont quelques débris subsistent encore [1].

[1] Eginhard parle des ouvrages d'orfévrerie que Charlemagne fit faire pour l'église d'Aix-la-Chapelle et des portes de bronze ornées de têtes de lions qu'on peut y voir encore. Des objets du même genre ornaient son palais d'Ingelheim. On cite un autel en or ciselé dont il fit présent à Hildebald, archevêque de Cologne. Les historiens du temps font plusieurs fois mention de couvertures de livre en or repoussé, et on montre à Aix-la-Chapelle des plaques d'or qui avaient orné son trône ou son tombeau, et peuvent faire apprécier dans quel goût d'or-

Mais tout en admettant ce premier emprunt fait à des étrangers, si l'on considère que les Français qui étaient les maîtres de l'Occident et formaient alors le peuple dominateur et conquérant, se distinguaient non moins par la vivacité de l'esprit que par leur valeur guerrière, ainsi que le prouve la supériorité des écrivains français de ce temps sur ceux de l'Italie, on doit présumer qu'ils surpassèrent bientôt leurs maîtres et perfectionnèrent les modèles et les pratiques qu'ils en avaient reçus.

Tout ce que Charlemagne ordonnait, partait d'un seul jet ; ses plans avaient un ensemble qui leur imprimait un caractère de régularité et de grandeur dont devaient manquer les travaux commandés alors par les papes. Ceux-ci dispersaient leurs trésors sur Rome entière ; en voulant faire restaurer ou copier les chefs-d'œuvre qui y subsistaient encore, ils imposaient aux artistes une tâche bien supérieure à leurs forces. Cette imitation était devenue impossible et les ouvriers, dont les sens étaient en quelque sorte enchaînés par une impuissance héréditaire, ne pouvaient rien produire de bien.

Dans le Nord de la France, au contraire, l'impulsion une fois donnée amena des résultats différents. Les artistes employés par Charlemagne purent se livrer à toute leur activité, rien ne gênait le développement

nementation ces ouvrages étaient exécutés. Il est probable que l'ornement d'autel ou *Palla d'oro* de l'église de Saint-Ambroise de Milan (gravé dans l'Atlas de M. du Sommerard) est l'œuvre d'un artiste de la même école dont on peut suivre l'activité jusqu'aux temps de l'Empereur Henri II, et même plus tard encore. Cet artiste, qui s'appelait Wolfwin, était incontestablement d'origine germanique.

de leur habileté mécanique. Mais de ce qu'ils ont exécuté, il ne nous reste actuellement que les peintures de quelques manuscrits ; ce sont les seuls monuments authentiques que nous possédions encore du règne de Charlemagne, et nous ne pouvons apprécier quel était le style de dessin de son époque qu'avec leur secours [1].

Pendant le septième siècle et au commencement du huitième, les manuscrits ne furent que très-rarement ornés de peintures, et sur le petit nombre de ceux qui existent encore, le travail est d'une grande médiocrité ; ils renferment plutôt des dessins enluminés que de véritables miniatures. Ce ne fut que par la suite et évidemment par les ordres de Charlemagne que cette branche de l'art se perfectionna. Les noms des calligraphes ou des peintres miniaturistes qui s'y lisent sont presque tous français [2], et on doit voir dans ces peintures une sorte de rajeunissement des traditions italiennes par l'esprit a .f et ardent d'une nation alors placée au premier rang.

Cette école française a dû être nombreuse et ses élèves animés d'un désir de se distinguer qui a profité à l'art qu'ils pratiquaient [3].

Malgré la différence qui existe nécesairement entre

[1] On sait que presque toutes les églises étaient alors peintes à l'intérieur et que les Capitulaires règlent la manière de subvenir à cette dépense ; mais il ne nous reste à l'égard de ces peintures que des témoignages historiques.

[2] Godescalcus ou Gottschalk, Dagulf, Ingobertus, Linthard, Berengard.

[3] Le scribe ou peintre du manuscrit de la basilique de Saint-Paul de Rome dit dans son prologue :
Ingobertus eram referens et scriba fidelis.
Graphidas ausonios æquans superansve tenore.

les monuments anciens et les productions de l'école formée sous les auspices de Charlemagne, on doit reconnaître dans ces dernières un mérite réel, et surtout ce sont des espèces de chefs-d'œuvre, si on les compare à ce qu'exécutaient dans les mêmes temps les peintres italiens, dont, il faut l'avouer, la maladresse et la grossièreté étaient extrêmes.

On retrouve dans ces peintures les plus anciens types de l'art chrétien, reproduits avec plus ou moins de pureté. On y reconnaît aussi, en plusieurs points, comme dans le caractère de plusieurs têtes, dans la disposition petite et maigre des plis, dans l'emploi de l'or en hachures, dans les vêtements, dans les teintes vertes des ombres et des carnations, des signes positifs de l'influence byzantine [1], mais beaucoup d'autres caractères trahissent en outre l'origine barbare des mains qui les ont exécutées. Tels sont le défaut de proportion des diverses parties du corps, la grosseur des pieds et des mains dont les doigts sont longs et recourbés en dehors ; parfois le volume exagéré des têtes et surtout la rudesse de l'exécution. Les procédés employés dans l'application des couleurs et pour indiquer les ombres et les lumières, ainsi que les traits du visage, procédés qui s'éloignent de la pratique

[1] Nous avons déjà vu combien sont rares les monuments byzantins du VIII[e] siècle et du commencement du IX[e]. Il est donc impossible de comparer les peintures des manuscrits de Charlemagne avec des peintures grecques contemporaines. Ce n'est que par une conjecture tirée des caractères propres des manuscrits byzantins moins anciens, qu'on peut préjuger l'influence annoncée ici. On ajoutera que Constantinople était alors d'ailleurs la capitale des sciences et des arts, et que Charlemagne entretenait des relations de diverse nature avec la cour qui y résidait.

des anciens, donnent généralement à ces figures une apparence dure et crue [1].

Outre les anciens motifs d'ornements qui se montrent dans de très-riches initiales, on y voit des têtes de dragons et d'animaux monstrueux dont les Français et les Anglo-Saxons présentent peut-être les premiers exemples, et on remarque que, dans tout le reste du moyen âge, ils aimèrent plus qu'aucun autre peuple la représentation de ces êtres fantastiques, soit en peinture, soit en sculpture.

*Evangélistaire de la Bibliothèque du roi au Louvre.*

La Bibliothèque du roi, qui est au Louvre, renferme le monument le plus avéré du régne de Charlemagne. C'est un évangélistaire [2] in-quarto écrit en lettres capitales d'or, en deux colonnes, sur des feuilles de vélin pourpre, par un certain Gottschalk, par ordre de l'empereur et d'Hildegarde, son épouse, ainsi qu'il résulte des vers latins de ce scribe qui se lisent sur les deux dernières feuilles. Charlemagne fit présent de ce manuscrit, que l'on présume avoir été exécuté vers l'an 781, à l'abbaye de Saint-Saturnin de Toulouse, lors d'un voyage qu'il fit dans cette ville pour se rendre auprès de son fils Louis, alors roi d'Aquitaine. On conserva ce manuscrit à Toulouse dans un coffret d'argent jusqu'à l'époque de la Révolution. En 1811, il fut offert à Napoléon, à l'occasion de la naissance du roi de Rome.

[1] Les animaux y sont par contre représentés souvent d'une manière très-naturelle.

[2] On appelle évangélistaire (*evangelistarium*) un recueil des morceaux des Evangiles qui servent de texte pour les prédications du dimanche et des jours de fête.

On voit sur les premières feuilles les quatre Evangélistes représentés assis. Leurs têtes offrent un même type caractérisé par un ovale allongé, des yeux grands et largement ouverts, l'os du front et les sourcils très-courbés, un nez mince dans le haut et s'élargissant graduellement jusqu'à sa partie inférieure où il pend sur le milieu de la bouche qui présente une certaine plénitude à la manière antique. Ces évangélistes sont tous barbus ; et, d'après leur costume et la nudité des pieds, ils sont plutôt dans le goût ancien que dans le style byzantin qui ne s'y montre que très-peu. Cependant l'ange de saint Mathieu est figuré bénissant suivant le rite de l'Eglise grecque, et il se trouve ainsi sur les autres manuscrits de Charlemagne.

Du reste, les mouvements de ces figures sont roides et maladroits, les mains et les pieds d'un dessin très-incorrect.

Sur la feuille suivante, le Christ est représenté jeune et imberbe, assis sur un trône, bénissant de la main droite et tenant la Bible de la gauche ; la tête est grosse et les cheveux sont d'un jaune d'or [1].

Une autre peinture offre la fontaine mystique de la vie, renfermée dans un édifice soutenu par huit colonnes à chapiteaux corinthiens ; on voit autour des ani-

[1] On trouve un dessin de ce Christ dans le voyage bibliographique de Dibdin (t. II, p. 372 de la trad. française). Il est reproduit en couleur, ainsi que les Evangélistes dans l'Album de M. du Sommerard (7e série, pl. XXXX). Le Voyage pittoresque de France de M. le baron Taylor (Languedoc) a aussi lithographié ces peintures. Sous le Christ, sur une bande d'un violet foncé, on voit les lettres IHS.XPS ; le docteur Waagen interprète les premiers par *in hoc signo ;* elles signifient simplement : ΙΗΣΟΥΣ, Jésus.

maux de diverses espèces qui viennent s'y abreuver [1].

*Bibliothèque royale. Manuscrits latins, supplément. N° 686.*

Evangéliaire provenant de l'abbaye de Saint-Médard de Soissons, à laquelle il a été donné par Louis-le-Débonnaire.

Ce manuscrit, écrit en lettres capitales d'or sur deux colonnes, a beaucoup de ressemblance avec le précédent. Le docteur Waagen, ainsi que M. le comte de Bastard, le regardent comme ayant aussi été exécuté par les ordres de Charlemagne.

Au revers du titre, il y a une riche construction architecturale qui, sans doute, figure l'église, et que l'on présume avoir été dessinée d'après le palais de Théodoric à Ravenne [2].

Sur le tableau suivant, on retrouve la fontaine mystique de la vie ou du baptême entourée d'animaux; une représentation analogue occupe encore la neuvième page [3]. Sur la huitième page, on voit la figure du Christ, représenté jeune, assis sur les nuages, tenant le livre des Ecritures ouvert et un sceptre terminé par une croix grecque; il est entouré d'un cercle bleu supporté par deux anges [4].

[1] C'est par erreur qu'il est dit dans le texte explicatif des planches de Willemin, que cette fontaine mystique a été publiée dans la première livraison du bel ouvrage de M. le comte Auguste de Bastard; cette dernière est tirée de l'évangéliaire de Saint-Médard de Soissons.

[2] Le magnifique ouvrage de M. le comte de Bastard, intitulé : *Peintures des manuscrits*, reproduit plusieurs des miniatures de cet évangéliaire. Celle-ci se trouve sur la planche I$^{re}$ de la 4$^{e}$ livraison.

[3] *Ibid.*, 1$^{re}$ livraison, planche I$^{re}$.

[4] *Ibid.*, 4$^{e}$ livraison, planche III.

On trouve sur les pages suivantes un grand nombre d'ornements de bon goût et imités de l'antique ; on peut y remarquer un aigle avec un lièvre et quatre coqs combattant. C'est peut-être l'exemple le plus ancien de ces représentations capricieuses qui, au moyen âge, se montrent très-fréquemment sur les livres d'église.

En tête de chacun des Evangiles on voit l'image de l'évangéliste dont il porte le nom, placée sous une arcade demi-circulaire, supportée par deux colonnes. Le type des têtes, à l'exception d'une bouche plus petite, est pareil à celui des peintures du manuscrit précédent. Les proportions tendent à s'allonger ; et, sans doute, pour mieux rendre l'inspiration de saint Mathieu [1] et de saint Luc, on a donné à leur attitude un mouvement outré.

La Bibliothèque de Trèves possède un manuscrit désigné sous le nom de *Codex aureus*, et qui appartient aussi au règne de Charlemagne. C'est un évangéliaire qui a été donné en présent par Ada, fille de Pépin et sœur de Charlemagne. Ce manuscrit, que nous avons vu à Trèves, nous a paru entièrement exécuté dans le style des précédents ; M. Waagen le croit cependant d'un modèle artistique supérieur.

On conserve à la Bibliothèque impériale de Vienne un Psautier que l'on dit avoir été adressé par Charlemagne au pape Adrien Ier. Ce manuscrit fut ensuite donne à saint Willehade, premier évêque de Brême. Il a été écrit par un nommé Dagulf.

[1] *Peintures des manuscrits*, 1re livraison, planche II. L'auréole du saint a une forme particulière qui se retrouve sur la pierre tumulaire de Plectrude à Cologne.

On en trouve un fac-simile avec une lettre ornée dans la Paléographie universelle de MM. Champollion et Silvestre.

*Evangéliaire de la Bibliothèque de la ville d'Abbeville.*

PLANCHE 3, N° 4.

Ce précieux évangéliaire, écrit sur du vélin pourpre, provient de l'abbaye de Saint-Riquier. Suivant une tradition conservée d'âge en âge dans cette abbaye, il aurait été donné par Charlemagne à saint Angilbert, son gendre, abbé de Saint-Riquier, vers l'an 793.

M. de Belleval a publié une description détaillée de ce manuscrit dans le volume des Mémoires de la Société d'Emulation d'Abbeville pour les années 1836 et 1837, auquel nous renvoyons. Depuis, feu M. du Sommerard a donné dans son Album la plupart des peintures qui en font l'ornement.

Nous avions fait dessiner précédemment celle que nous reproduisons et qui a pour sujet l'évangéliste saint Mathieu. Il suffit de jeter les yeux sur cette figure pour y reconnaître un grand style ; mais il en est de ce dessin comme de ceux de la même école ; le mérite est dans l'ensemble et non dans les détails qui manquent de correction et de vérité. Cette miniature est d'ailleurs une des plus belles que nous connaissions de cette époque ; elle offre un excellent spécimen de l'art carlovingien.

---

CHAPITRE III.

## PEINTURE DES MANUSCRITS SOUS LES SUCCESSEURS DE CHARLEMAGNE.

Les peintures des manuscrits du neuvième siècle offrent dans toutes leurs parties une continuation des anciennes représentations chrétiennes, mais l'influence de l'école byzantine dont on avait pu reconnaître les indices dans les manuscrits précédents se perd presque entièrement. En général, dans leur ensemble et surtout dans la seconde moitié du siècle, ces miniatures ont un aspect grossier et barbare, quoique sur quelques rares exemples on y trouve les traditions primitives conservées sans altération. Ainsi les personnifications antiques s'y reproduisent, auprès du crucifiement, le Soleil et la Lune sont représentés tels que l'étaient Apollon et Diane sur des chars à deux chevaux ; dans d'autres sujets, on voit la Prudence et la Justice, etc. Le Christ est figuré tantôt avec les formes de la jeunesse, tantôt d'après le types des mosaïques; les Patriarches et les Prophètes, saint Jérome lui-même, sont fréquemment peints jeunes et sans barbe. Leur costume, ainsi que celui des saints des premiers siècles, est le costume des anciens Romains. Tous les autres personnages, depuis l'Empereur jusqu'aux gens du peuple, paraissent porter celui de leur époque.

Quoique les proportions des figures soient ordinairement longues, on s'aperçoit que les formes tendent

à devenir lourdes et épaisses; les parties nues ont quelque chose de grossier et sont rendues sans aucune intelligence. Dans les premiers temps, le type des têtes se rapproche encore beaucoup de celui des manuscrits de Charlemagne. Ainsi l'ovale est encore allongé, le nez est étroit en haut avec de larges narines, mais sa pointe ne descend pas aussi bas, les yeux ne sont plus si largement ouverts.

On voit apparaître de bonne heure ces nez difformes, très-longs, également épais, depuis la racine jusqu'à la pointe, qui passèrent des miniatures à la sculpture à laquelle celles-ci ont peut-être servi de modèle.

Les portraits des empereurs et des hauts personnages ont un type uniforme et ne se distinguent guère que par la moustache; les pieds et les mains ont souvent un assez bon mouvement, quoiqu'ils soient d'ailleurs fort grossièrement faits, surtout vers la fin du siècle, et que les mains soient particulièrement trop grandes [1].

Les miniatures faites en France sont de deux espèces, quant à la nature des couleurs et aux procédés de leur exécution. Les unes, et ce sont les meilleures, ont conservé relativement à ces deux points les pratiques anciennes [2]. Dans les autres, on

[1] On trouve sur plusieurs manuscrits des vêtements dont les plis ressemblent à des coins pointus qui s'inclinent les uns sur les autres. On les attribue à des imitations des sculptures des temps carlovingiens. Si la tombe de Plectrude, qui est en dehors de l'abside de l'église de Sainte-Marie du Capitole à Cologne, est aussi ancienne, elle pourrait nous donner une idée de leur style.

[2] On désignerait ces peintures par l'épithète de *gallo-franques ;* elles auraient un style grave, peu chargé de détails et noble comme l'antique, auquel il se rattacherait par de nombreuses imitations.

remarque quelque chose de barbare et surtout l'influence de la manière anglo-saxonne ; l'architecture de ces dernières est toujours romane ; les chapiteaux et les bases des colonnes sont d'une invention bizarre que l'on peut attribuer aux races du Nord. Les chapiteaux sont formés de têtes d'animaux, surtout de têtes d'oies entrelacées ; des chiens forment souvent les bases des colonnes ; on y voit aussi des animaux fantastiques, des dragons qui se mordent, tous pareils à ceux qui sont dessinés sur le manuscrits de Cuthbert[1].

Voici l'indication des principaux manuscrits sur lesquels s'observe la manière la plus ancienne.

*Bibliothèque royale.* Evangéliaire de Lothaire (840-855), provenant de l'abbaye de Saint-Martin-de-Metz à qui cet empereur l'avait donné en 855[2].

C'est un in-4° écrit sur deux colonnes en belles minuscules.

Au revers de la première feuille, on voit l'empereur sur un trône ; il a un manteau de pourpre foncée, rehaussé d'or ; son visage a le caractère ordinaire, le nez est long et épais.

Sur une autre feuille, au milieu d'une ellipse, on a représenté le Christ assis sur le globe du monde et bénissant suivant le style des mosaïques. Ses cheveux sont rouges, et sur ses vêtements blancs les plis sont indiqués avec de l'or.

En tête de chaque évangile, on trouve la figure de

[1] La plupart des lettres initiales sont également formées de têtes d'oies.

[2] Il y a beaucoup de confusion parmi les écrivains qui ont parlé de ce manuscrit. La plupart disent qu'il vient de Saint-Martin de Tours et a été donné à Saint-Martin de Metz.

l'apôtre dont il porte le nom. Ils sont disposés d'une manière variée et sur quelques-uns, comme cela est assez commun, l'inspiration est exprimée avec exagération [1].

Charles-le-Chauve, roi depuis 843, empereur de 875 à 877, a fait exécuter un certain nombre de manuscrits qui témoignent que pendant son règne les sciences et les arts avaient conservé une certaine activité.

*Bibliothèque royale. Manuscrits latins. N° 1, in-folio maximo. Bible dite de Charles-le-Chauve.*

C'est une Vulgate qui, suivant une inscription placée au commencement du volume, a été offerte à Charles-le-Chauve par le comte Vivian et ses moines, lorsque ce prince fit une visite à l'église Saint-Martin de Tours dans l'année 850.

Les deux premières feuilles contiennent un poëme latin écrit en lettres capitales d'or sur du vélin pourpre ; le reste du texte est en belles minuscules sur deux colonnes.

D'après la grande beauté des initiales de ce manuscrit, les Bénédictins, auteurs du *Nouveau Traité de Diplomatique*, ont pensé qu'il avait été exécuté par les ordres de Charlemagne. Sept de ses pages sont ornées de peintures dont trois sont l'œuvre d'une main habile

[1] M. le comte de Bastard a donné sur la planche IV de la 4e livraison de son ouvrage, les figures de Lothaire et de l'évangéliste saint Marc. Sur quatre autres planches, il a reproduit des ornements divers, les canons d'évangile et des fragments du texte de ce manuscrit.

On trouve un autre portrait de Lothaire, avec un costume semblable et une tunique très-courte, tiré d'un Psautier écrit en lettres d'or qui appartenait à l'abbaye de Saint-Hubert, dans les Ardennes, dans le *Voyage littéraire* des Bénédictins Martène et Durand.

et les quatre autres accusent un ouvrier maladroit. Les premières paraissent avoir été faites en même temps que le manuscrit et semblent postérieures à Charlemagne. M. le comte de Bastard croit que le tout a été établi sous le règne de Louis-le-Débonnaire.

Sur la troisième feuille, on voit trois rangs de miniatures relatives à la traduction de la Bible par saint Jérôme. Le saint est représenté jeune avec un manteau de pourpre rehaussé d'or. Le type de la tête, le costume, le coloris, le travail, sont dans la plus ancienne manière des peintures de cette époque; c'est l'ouvrage du meilleur artiste.

Devant le livre de la Genèse, la création d'Adam et d'Eve, le péché de nos premiers parents et le travail auquel ils furent condamnés après leur chute, sont peints également en trois tableaux. Dieu le père s'y montre sous le type du Christ, jeune et sans barbe; il a une tunique d'un bleu clair et une toge rouge relevée d'or dans les lumières; les pieds sont nus; il a un nimbe d'or de même que les anges qui sont figurés d'après les plus anciens modèles [1]. Les parties nues sont d'une exécution fort barbare, et le tout se ressent de la décadence de l'époque; ces peintures sont du peintre le plus médiocre.

[1] Dans son *Discours historique sur la peinture moderne*, Emeric David a le premier signalé cette figure de l'Eternel comme la plus ancienne connue et due, dit-il, à l'heureuse hardiesse des artistes français. Le même écrivain a fait remarquer que le crucifix le plus ancien dont il soit fait mention se trouvait en France. C'est Grégoire de Tours qui en parle comme existant de son temps dans la cathédrale de Narbonne; le Sauveur était nu. Emeric David remarque à ce sujet que les Français, éloignés de Rome et de Constantinople, qui étaient le centre des traditions religieuses, se livrèrent à leur imagination bien plus que les Grecs et les Italiens.

Nous nous contenterons d'indiquer brièvement le sujet des autres peintures ; en tête du livre de l'exode on voit Moïse, recevant la loi sur le mont Sinaï, et ensuite la faisant connaître au peuple. En avant des Psaumes, on a représenté le roi David dans une ellipse, portant la couronne franco-carlovingienne, avec une chlamide rehaussée d'or. Il est chaussé d'une sorte de bottines qui laissent à nu le bout du pied. Autour de David sont diverses figures ; les unes sont des personnages symboliques, les autres représentent les poëtes auxquels plusieurs psaumes ont été attribués ou des guerriers costumés à la romaine avec le paludamentum [1]. Cette peinture paraît la répétition d'un modèle fort ancien. L'évangile de saint Mathieu est précédé de l'image du Christ, dans le type des mosaïques, renfermée dans une ellipse rhomboïdale, et bénissant suivant le rite grec. On voit autour les bustes de quatre prophètes et les évangélistes assis ; on reconnaît dans ces miniatures l'influence de l'école byzantine.

Devant les Epîtres de saint Paul, on a placé trois scènes relatives à la vie et à la conversion de cet apôtre.

Une grande miniature qui précède l'Apocalypse, reproduit les circonstances les plus remarquables de la vision de saint Jean ; on y distingue Dieu le père assis sur un trône et vêtu de blanc. C'est la plus ancienne représentation apocalyptique que l'on connaisse ; plus tard ce sujet devint fort commun.

[1] Auprès de ces personnages, on lit leurs noms tels que Cerethi, Ethelethi, Arcman, Asaph, Autaph, Edithun, Prudentia, Justicia, Fortitudo, Temperantia.

Le volume est terminé, après deux feuilles sur lesquelles un poëme latin est écrit en lettres d'or sur un fond pourpre, par une grande miniature occupant toute la page et représentant Charles-le-Chauve, recevant l'offrande de cette Bible. Nous ne la décrirons pas, car elle a été maintes fois reproduite par la gravure [1]; elle a été exécutée par la même main qui a fait les peintures les moins bonnes, insérées dans le corps de ce manuscrit, et comme elle est nécessairement postérieure à son offrande, elle fournit, suivant M. Waagen, un exemple assuré de l'état où se trouvait la peinture en France vers l'année 850. Il serait cependant possible que cette miniature ait été ajoutée à cette Bible avec quelques autres, longtemps après qu'elle eut été offerte; ce qu'on peut présumer : 1° d'après le costume; 2° d'après l'inscription: *Qualiter Viviang monachus sancti Martini consecrat hanc bibliam Karoli ipatori*, etc. Or Charles-le-Chauve n'a reçu le titre d'empereur qu'à Noël 875. M. du Sommerard a placé à l'année 869 la date de l'offrande de cette Bible, mais on sait, d'un autre côté, que Vivian mourut en 853.

Les figures de tous les personnages représentés sur cette peinture sont insignifiantes et paraissent calquées sur le même modèle. Les costumes sont raides et sans grâce. Le portrait de Charles-le-Chauve

[1] La plus belle copie qu'on en ait faite est celle des *Peintures des manuscrits* du comte de Bastard (1re livraison, planche IV). Dix autres planches du même ouvrage reproduisent les diverses écritures de ce célèbre manuscrit, ainsi que ses lettres initiales. Parmi ces dernières, on remarque celle de la planche IV, 5e livraison, où se voient le soleil et la lune sur des chars traînés, l'un par des chevaux, l'autre par des taureaux, à la manière ancienne.

a le type qui est ordinaire sur les manuscrits de cette époque, le nez est long et épais, et il a une petite moustache. Il est pareil au portrait qui se trouve sur un évangéliaire du même empereur, provenant de l'abbaye impériale de Saint-Emmerand de Ratisbonne, conservé dans la Bibliothèque royale de Munich, et tous deux ressemblent à celui de la Vulgate qui était autrefois dans le cloître de Saint-Calixte à Rome (actuellement dans le cloître de Saint-Paul), et dont d'Agincourt, entre autres, a donné des gravures [1]. Cette ressemblance, qui n'autorise cependant pas à regarder ces figures comme des portraits véritables, doit faire croire que cette Vulgate aura été commandée par Charles-le-Chauve et donnée par lui à quelque église de Rome. Elle n'a aucun des caractères des manuscrits exécutés pour Charlemagne à qui elle a été longtemps attribuée, et elle ne reproduit pas son image, ainsi qu'on l'avait cru.

M. de Rumohr, qui a examiné ce manuscrit avec soin, s'est aperçu que le prologue et les peintures sont beaucoup plus anciens que le texte qui ne remonte pas au-delà du onzième siècle, et qui est du même temps qu'une prestation de foi du duc Robert de Sicile placée dans le même volume. M. Rio, ne se renfermant pas dans le jugement porté sur ces peintures par M. de Rumohr, qui y trouve une liberté d'invention propre aux peuples du Nord, et quelque chose d'individuel à l'artiste franc *Ingobertus*, qui se promettait d'y surpasser les Italiens, quoiqu'il ait conservé plusieurs des tra-

[1] Voyez les planches XL et suivantes de son grand ouvrage. La figure de l'empereur est gravée et enluminée dans les planches de Willemin.

ditions classiques, telles que le fleuve représenté sous la forme d'une divinité dans l'histoire de Josué, M. Rio, disons-nous, les cite comme un spécimen de ce qu'il appelle l'école *germano-chrétienne*, et y reconnaît de nombreuses qualités, un caractère septentrional, une fécondité originale, des formes pures, une tendance plus historique que mystique, etc. Quant à nous, qui ne les apprécions que d'après les gravures de Seroux d'Agincourt, ce qui nous frappe le plus dans ces peintures, malgré le soin apporté à leur exécution, c'est le mauvais goût et l'ignorance d'Ingobertus ; les figures nues sont d'un dessin détestable, les costumes, pour la plupart français, sont disgracieux, les poses sont forcées, les mouvements faux.

*Bibliothèque royale. N° 1152. Psalterium, livre de prières, heures ou psautier de Charles-le-Chauve.*

C'est un in-quarto entièrement écrit en belles petites capitales d'or par ordre de Charles-le-Chauve entre les années 842 et 869 [1]. Il a appartenu à la cathédrale de Metz jusqu'à l'année 1674 qu'il fut donné à Colbert.

On trouve au commencement de ce manuscrit et sur autant de pages trois miniatures qui, dans toutes leurs parties, se rapprochent plus de la peinture antique que de celle des manuscrits précédents. Le dessin, quoique exécuté par une main très-grossière, n'est pas sans quelque mérite ; les proportions et les mouvements sont bons ; le type des visages conserve encore quelque chose de la plénitude antique ; les lumières et les ombres sont largement distribuées ; la teinte des chairs

[1] Cette date est déduite de ce que dans les litanies il est fait mention d'Hermentrude, que Charles-le-Chauve épousa en 842 et dont il devint veuf en 869. C'est, dit-on, après la mort de cette reine qu'il offrit ce livre à l'église de Saint-Etienne de Metz.

est d'un brun violet, seulement les vêtements, dont les plis sont étroits et rehaussés d'or à la manière byzantine, sont disposés sans intelligence.

Au revers de la première feuille, David est représenté entouré de divers personnages comme sur la Bible précédente.

Sur la peinture suivante, on retrouve Charles-le-Chauve, assis sur un trône avec une robe et des souliers de pourpre, un manteau doré, une couronne ornée de trois bouquets de plumes ; il tient de la main droite un sceptre terminé par la fleur de lys française et de la gauche une boule du monde [1].

Sur la page voisine, on voit saint Jérôme représenté écrivant la Bible. Sa figure est sans caractère, les mains ont été retouchées plus tard à la plume d'une manière assez maladroite.

A la fin du manuscrit, on lit la suscription suivante écrite en capitales d'or sur une bande de pourpre :

*Hic calamus facto Liuthardi fine quievit.*

Il est assez probable que, suivant la coutume du temps, ce Liuthard était à la fois scribe et peintre : peut-être est-ce le même qui s'est fait connaître avec un certain frère Berengard [2] comme auteurs du manuscrit de saint Emmerand de Ratisbonne, dont nous avons déjà fait mention, mais sur lequel il convient de donner plus de détails.

[1] Cette miniature est gravée dans les capitulaires de Baluze et dans les monuments inédits de Willemin. La figure de Charles-le-Chauve est autre sur ce manuscrit que sur les précédents.

[2] Dom Rivet dit que Liuthard et Berenger étaient moines de l'abbaye de Saint-Denis. Les lettres initiales de ce manuscrit ont la forme anglo-saxonne, de même que celles de l'évangéliaire de Saint-Emmerand.

C'est un évangéliaire écrit en lettres d'or en 870 pour Charles-le-Chauve qui le donna à l'abbaye de Saint-Denis ; ce manuscrit fut, dans la suite, cédé à l'empereur Arnoul, qui le déposa dans le trésor de Saint-Emmerand. Le portrait de Charles-le-Chauve se trouve au revers du cinquième feuillet ; il est assis sur un trône magnifique dans le costume franc, une couronne d'or sur la tête et le sceptre dans la main droite. Deux hommes armés sont auprès du trône et à leur côté deux femmes que l'on dit être la France et la Gothie (l'Aquitaine)[1].

*Bibliothèque royale. Supplément latin. N° 645.*

C'est un sacramentaire in-quarto, provenant aussi de l'église de Metz qui, rapproché beaucoup par le style de ses peintures du manuscrit précédent, rappelle cependant encore plus l'art antique dans beaucoup de ses parties, principalement par la beauté et la pureté des ornements qui le décorent.

Les initiales renferment un très-grand nombre de représentations relatives au texte, exécutées avec beaucoup de finesse et de légèreté, et, à ce qu'il paraît, d'après les modèles les plus anciens. Plusieurs sont fort importantes par les sujets qu'elles représentent et dont on ne connaît pas en Occident d'exemple antérieur ; ainsi, notamment, dans l'Adoration des mages, ceux-ci portent le bonnet phrygien comme sur les premiers monuments du christianisme ; on a représenté dans un grand O le Christ en croix, ayant auprès de lui la Vierge et saint Jean, et de plus une figure de femme portant

[1] Deux planches de la Paléographie universelle de MM. Champollion et Silvestre donnent un fac-simile de ce manuscrit.

un étendard et recevant dans un calice d'or le sang qui s'écoule de la plaie faite à son côté; c'est la nouvelle alliance. L'ancienne loi est figurée par un homme qui est probablement Moïse ; autour du pied de la croix s'enroule un serpent colossal d'une très-bonne invention.

Dans la miniature qui représente la Descente du Saint-Esprit, il est digne de remarque que le dogme qui le fait procéder du père et du fils est exprimé par cela que la colombe qui se trouve dans la main de Dieu le père, est saisie par le Christ pour la faire descendre.

Le martyre de saint Pierre, de saint Paul, de saint Laurent et d'autres saints, de même que la prédication de saint Paul, appartiennent certainement aux plus anciennes représentations qui existent de ces sujets, et sont pour la plupart exécutés avec beaucoup de convenance et d'une excellente manière. M. le comte de Bastard pense que ce beau manuscrit a été écrit par l'ordre de Drogon, fils naturel de Charlemagne, qui mourut évêque de Metz dans l'année 855. Cette opinion est très-vraisemblable [1].

La couverture de ce livre est enrichie de sculptures en ivoire très-précieuses, exécutées probablement en Austrasie au neuvième siècle, dans le même temps que le texte. Le style en est très-simple et se rapproche autant de l'école italienne qu'il s'éloigne de celle de Byzance. Les têtes sont grosses, les figures courtes, imberbes, les poses uniformes et sans recherche ; le

[1] M. le comte de Bastard a publié des initiales de ce manuscrit sur la planche II de la 3e livraison de son ouvrage et un fragment d'un canon de la messe, pl. IV, 6e livraison.

Christ seul a de la barbe. Ces dix-huit bas-reliefs, qui représentent les principales cérémonies de la liturgie romaine, ont été reproduits dans la cinquième livraison des bas-reliefs et ornements du Trésor de glyptique et de numismatique, et accompagnés d'une explication de M. Ch. Lenormant.

*Bibliothèque royale. Ancien fonds latin. N° 2. Grande ou seconde Bible de Charles-le-Chauve, ou Bible de Saint-Denis.*

Cette Bible, qui a appartenu autrefois à l'abbaye de Saint-Denis, a été déposée à la Bibliothèque royale depuis 1595.

C'est un volume excessivement précieux pour la beauté des lettres qui rappellent celles à têtes d'oies des manuscrits anglo-saxons du milieu du neuvième siècle. On a désigné son type d'ornementation par l'épithète de *franco-saxon*, pour le distinguer des manuscrits précédents, appelés *gallo-francs*. Tandis que ceux-ci montrent dans leurs ornements un agencement souvent gracieux, une sobriété et une pureté vaiment antique, les premiers présentent une profusion de détails bizarres et tourmentés. Ce ne sont qu'entrelacements capricieux, que serpents, que monstres fantastiques qui s'enroulent et cherchent à se dévorer, qu'ornements vermiculés, nattés, entortillés de mille manières qui, avec des encadrements ponctués, de couleurs variées, composent les initiales et les canons des Evangiles [1].

[1] Voyez sur la planche v de la 1re livraison des *Peintures des manuscrits*. Les lettres initiales anglo-saxones sont tirées de cette Bible.

*Bibliothèque royale. Supplément latin.* N° 689.

Cet évangéliaire in-quarto, écrit tout entier en belles lettres capitales d'or sur un fond pourpre qui n'a pu être établi qu'à très-grands frais, est cependant une preuve caractéristique de la décadence que subirent les arts dans la seconde moitié du neuvième siècle. Les figures des quatre évangélistes ont quelque chose de barbare ; les mains sont fort laides ; les contours grossièrement tracés en noir ; la distinction entre la lumière et les ombres très-incertaine. Le ton des chairs est d'une couleur de brique claire. L'intelligence de l'ancienne disposition des draperies se perd de plus en plus.

A la fin, on voit le Christ représenté jeune et dans un type très-allongé, au milieu d'une ellipse ; il est assis sur la boule du monde, tient d'une main l'écriture et de l'autre une hostie d'or.

Les manuscrits dont il vient d'être fait mention, exécutés par ordre des empereurs francs, et en quelque sorte officiels, présentent dans leurs peintures des sujets consacrés par l'usage et pour la plupart copiés sur des modèles plus anciens. Il y eut plus de laisser aller sans doute, le dessinateur put d'avantage s'abandonner à son imagination, lorsque son rôle se bornait à tracer des initiales qu'il ornait à son gré de figures capricieuses et lorsqu'il pouvait reproduire les objets et les costumes de son temps, sans s'astreindre à une exactitude historique certainement mal observée, mais peut-être cherchée dans d'autres circonstances ; il n'était pas possible que les Français, tels dévots qu'ils fussent, ne laissassent pas percer dans leurs œuvres quelque chose de la vivacité et de la gaîté qui leur est

naturelle, et ne suivissent pas, lorsqu'ils étaient abandonnés à eux-mêmes, une autre direction que celle des Italiens, alors si dégénérés, et des Grecs dont la piété était si sombre et si triste. C'est ce qu'indique Emeric David, quand ayant dit qu'un grand nombre de peintres français exécutèrent les miniatures des manuscrits sous Charlemagne et ses enfants, il ajoute que si ces miniatures sont inférieures pour le dessin à celles des Grecs, elles les surpassent souvent par la hardiesse et l'originalité de la pensée. (*Discours historique sur la peinture moderne.*)

Un précieux Psautier, écrit au neuvième siècle, provenant de l'abbaye de Corbie et faisant partie de la Bibliothèque de la ville d'Amiens, renferme de nombreuses lettres initiales, diversifiées avec un art infini, qui nous fourniront l'occasion, non-seulement de faire connaître un genre d'ornementation qui n'a assurément rien de grotesque, dont les figures, à la fois naïves et ingénieuses, ont un caractère particulier que nous ne savons comment nommer, mais d'entrer dans quelques considérations sur le costume de l'époque carlovingienne.

Indépendamment de la modification qu'imprime au style de ces dessins la différence de l'esprit qui dirige l'artiste, il en est une autre toute matérielle produite par le changement de costume; la forme des vêtements, leur ampleur ou leur étroitesse devaient exercer alors sur les beaux-arts une influence d'autant plus grande que nos moines, dépourvus de la science du dessin, ne pouvaient racheter par le mérite de l'expression ou par des beautés de détail ce que nous présentait d'ingrat la manière de s'habiller.

[redacted]



Les Byzantins couvraient les figures du Christ et des saints de larges draperies et de longues tuniques qu'ils disposaient avec noblesse ; leurs évêques, leurs prêtres avaient conservé un costume analogue, et cela seul suffisait pour leur donner un caractère imposant et respectable.

Il n'en fut pas de même dans les Gaules. L'habit des Francs était court et serré sur le corps ; les prêtres et les moines portaient des tuniques étroites recouvertes par une chasuble ordinairement taillée en pointe, d'une forme disgracieuse, et que ses broderies ou galons rendaient raide et sans plis. Cette influence fut telle qu'il suffit d'un temps assez court pour altérer les traditions anciennes, et que les peintures des plus beaux manuscrits exécutés sous le règne de Charles-le-Chauve présentent dans certains sujets un caractère de gaucherie et de raideur qui s'éloigne beaucoup des peintures antérieures.

Le manuscrit que nous allons faire connaître paraît antérieur à cette espèce de dégénérescence, et quelle que soit du reste l'ignorance du dessinateur qui a employé ses loisirs à l'orner, il a su donner aux costumes francs qu'il a entremêlés à ceux qu'il empruntait à la tradition un tour aisé et naturel que nous avons rarement rencontré ailleurs [1].

[1] C'est un petit in-folio en vélin de 145 feuilles (n° 18 du Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque communale d'Amiens, publié par M. Garnier), portant pour étiquette : *Liber Psalmorum cum canticis et antiquis latiniis*, codex scriptus seculo 9°.

Chaque lettre initiale des psaumes est historiée de figures d'animaux fantastiques ou de feuillages, et, quoiqu'elles soient très-nombreuses, puisqu'on en compte plus de 160, elles sont toutes différentes ; beaucoup sont coloriées, mais d'autres sont au simple trait.

PLANCHE 4, N° 5.

Cette lettre, d'une grande dimension, commence le volume. Elle est l'initiale du psaume premier *Beatus vir*, etc. ; elle représente dans la partie supérieure du B un jeune homme imberbe, ceint d'un diadème, assis, tenant un livre ouvert de la main gauche, et de la main droite trempant une plume dans un encrier ; ce jeune écrivain porte un nimbe crucifère ; il est attentif à l'inspiration d'une colombe qui lui souffle à l'oreille la poésie qu'il va écrire. M. Didron, dont nous transcrivons ces lignes (*Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, 1843, page 27), y voit le roi David inspiré par le Saint-Esprit, mais il ajoute que le miniaturiste s'est trompé en lui donnant un nimbe crucifère qui ne doit appartenir qu'à Dieu. Il en serait encore de même, dit-il, si cette figure représentait saint Jean l'Evangéliste assisté de son aigle. Quant à nous, nous sommes indécis sur l'explication qu'il fallait donner de ce personnage, surtout parce que le bas de l'initiale est occupé par un homme barbu et nimbé, s'inclinant sous

A la fin se trouvent des litanies qui paraissent écrites d'une autre main que le corps du volume et dont le commencement manque.

On y lit :

> Ut imperatorem et exercitum Francorum conservare digneris.
> Ut eis vitam et sanitatem atque victoriam dones.
> Ut sanitatem nobis dones.
> Ut pluviam nobis dones.
> Ut aeris temperiem bonam nobis dones. Te rogamus.
> Ut celi serenitatem nobis dones. Etc.

Voir les litanies carolines dressées sous le pontificat d'Adrien Ier pour l'usage de Charlemagne et de sa cour. MABILLON, Annal. t. II, page 669-682.

la bénédiction d'un ange qui, ceint aussi d'un diadème, porte un long sceptre surmonté d'une petite croix. Si on a voulu par là représenter saint Mathieu avec son ange, l'autre figure est un saint Jean, et cette lettre aurait été empruntée à un autre sujet [1].

Quoi qu'il en soit, et malgré l'incorrection du dessin, on peut remarquer que le costume grec y est porté avec une certaine grâce.

N° VI, PLANCHE 5.

Commencement du *Gloria in excelsis*. Le Christ, entouré d'une auréole ovale, y est représenté bénissant et supporté par deux personnages portant des espèces de casques sur lesquels nous aurons occasion de revenir.

N° VII, PLANCHE 6.

Initiale du cantique de Siméon : *Nunc dimittis*, etc. L'enfant Jésus, dont les proportions sont un peu exagérées, soutenu par la Vierge, porte ses mains vers le vieillard *qui accepit eum in ulnas suas*. On doit remarquer l'agencement des cheveux de Jésus et de Siméon.

N° VIII, PLANCHE 6.

Premières lettres du cantique de Moïse : *Audite cœli quæ loquor*. L'Éternel y bénit Moïse ; c'est peut-être une des plus anciennes représentations de Dieu le père qui soit connue ; elle est sans doute entièrement due au dessinateur qui n'a pu en trouver le modèle, ni chez les Byzantins, ni chez les Italiens.

[1] M. C. Leber voit dans les deux figures de cette initiale le même saint Jean : 1° écrivant l'Evangile ; 2° adorant l'ange de l'Apocalypse. *Cecidi ut adorarem ante pedes angeli.*

On remarquera les espèces de boutons du manteau du Père-Eternel. Montfaucon fait observer à l'occasion d'une figure très-apocryphe de Charlemagne qu'il décrit dans ses *Monuments de la monarchie française*, qu'il est très-rare de voir dans ce siècle des boutons sur les habits.

N° IX, PLANCHE 7.

Initiale du psaume 30 : *In te speravi*. Cette figure longue et droite a quelque analogie avec les statues qui, plus tard, au onzième siècle, furent placées au portail des églises. La tunique est jaune, le manteau violet ; celui-ci se replie autour de la tunique avec assez de goût.

N° X, PLANCHE 5.

Initiale du psaume 99 : *Jubilate domino omnis terra*. Un personnage coiffé d'un bonnet orné de pierreries sonne dans une trompe en signe de jubilation.

N° XI.

Première lettre du psaume 21 : *Deus, Deus meus, respice in me : quare me dereliquisti ?* Il se peut que ce ne soit pas seulement une main qui s'étende vers le Psalmiste à genoux, implorant la miséricorde divine, et que la tête du Seigneur ait été en partie détruite par les ciseaux du relieur.

N° XII, PLANCHE 7.

Commencement du psaume 101 : *Domine, exaudi orationem meam*. On remarquera sur cette figure et sur les précédentes, la disposition variée du manteau dont les plis flottent presque toujours avec grâce. Tantôt deux de ses pointes sont passées dans la ceinture et il

couvre en entier la tunique dont on n'aperçoit que les manches ; tantôt, rejeté en arrière, il est soutenu par l'un des bras ou bien est retenu sur l'épaule par un bouton ou une agrafe.

N° XIII, PLANCHE 6.

Dans cette initiale du psaume 76 : *Voce mea ad Dominum clamavi*, le Psalmiste n'a plus de manteau, il n'est vêtu que d'une simple tunique étroite, tel qu'il était suivant la pensée du dessinateur lorsque, pendant la nuit, il criait et élevait la voix vers le Seigneur. On remarquera la manière dont ce vêtement, qui s'ouvre par-devant, est retenu au moyen d'une ceinture.

N° XIV, PLANCHE 5.

Cette figure forme les deux premières lettres du psaume 75 : *Notus in Judæa Deus*, où se trouve le verset : *Ibi confregit potentias arcuum, scutum, gladium*, etc.

Nous y voyons un fantassin armé d'une épée, d'un casque pointu (d'une forme particulière et que ce manuscrit reproduit plusieurs fois) et d'un bouclier avec un *umbo* pointu ; il est vêtu d'une tunique courte ouverte par-devant et entourée d'une bordure ou d'un galon ; il a des caleçons, *femoralia* vel *feminalia*, des chausses d'une couleur foncée et des souliers.

Ce costume, entièrement différent de celui des Grecs et des Romains, est sans doute celui des Francs et tel que le portaient les soldats sous le règne de Charlemagne qui lui-même, à peu d'exceptions près, s'habillait de la même manière [1].

[1] *Vestitu patrio, id est francisco utebatur, ad corpus camisia linea et feminalibus lineis induebatur ; deinde tunica quæ limbo*

Cet empereur, ainsi que Louis-le-Débonnaire son fils [1], et Charles-le-Chauve, dans le commencement de son règne, restèrent fidèles au costume national. Ce ne fut que dans les grandes cérémonies, rarement d'abord, plus communément ensuite, qu'ils revêtirent les habits impériaux, c'est-à-dire la tunique longue et la chlamide, qu'ils ne paraissent porter du reste sur les images qui nous en sont restées que d'une manière gauche et guindée.

Nous avons déjà eu occasion de citer la peinture en mosaïque qui se trouve à l'abside du réfectoire du palais de Saint-Jean de Latran, exécutée sous le pontificat de Léon III et représentant Charlemagne. C'est la plus ancienne et peut-être la seule image de cet empereur qui nous ait été transmise. Il est agenouillé devant saint Pierre qui lui remet l'étendard de la ville de Rome ; sa tunique, fort courte et entourée d'une espèce de galon, ne descend pas jusqu'aux genoux ; son manteau a une forme particulière et n'est pas le *Paladamentum* des empereurs romains, comme le

*serico ambiebatur... peregrina indumenta quamvis pulcherrima respuebat ; nec unquam eis indui patiebatur, excepto quod Romæ semel Adriano pontifice petente... longa tunica et chlamyde amictus, calceis quoque romano more induebatur... aliis autem diebus habitus ejus parum a communi ac plebeio abhorrebat.* (Eghin. De vita Caroli Magni). Voici comment les chroniques de Saint-Denis rendent une partie de ce passage : « De robes se vestoit à la manière de France ; empres sa chair usoit chemises et familiaires de lin ; par-dessus vestoit une cotte ourlée de drap de soie ; chausses et souliers estroits chaussoit.

[1] Le costume du Midi de la France paraît avoir différé de celui des provinces du Nord. Lorsque Louis-le-Débonnaire, dans sa jeunesse, n'étant encore que roi d'Aquitaine, vint trouver Charlemagne, il portait, dit l'astronome son historien, l'habit de gascon ; il avait une cotte ronde et les manches de la chemise longues et pendantes.

nommé Nicolas Alemanni, auteur d'une dissertation spéciale sur ce monument et qui en a publié un dessin où il est reproduit dans l'état de délabrement où il se trouvait avant qu'il ne fût restauré, et par conséquent changé, par les soins du cardinal Barberin, sous le pontificat d'Urbain VIII, au dix-septième siècle [1].

On connaît plusieurs portraits présumés de Charles-le-Chauve peints sur des manuscrits que nous avons indiqués plus haut ; sur celui de la Bible ou Vulgate de Saint-Calixte à Rome, la tunique courte et brodée d'or laisse voir ses jambes, entourées de bandes croisées, suivant la mode des Francs, ainsi que nous en retrouverons ci-après un exemple sur notre psautier [2].

[1] De lateranensibus parietinis ab..... card..... Barberino restitutis dissertatio historica Nicolai Alemanni, Romæ 1625. On y voit aussi les portraits en pied (*in emblemate vermiculato*) du pape Léon et de Charlemagne représentés dans un costume à peu près pareil, qui se trouvaient dans l'église de Sainte-Suzanne, près des Thermes de Dioclétien, et qui avaient été détruits vers la fin du seizième siècle. Les figures du palais de Latran et de l'église de Sainte-Suzanne se voient aussi dans le traité de *Pictura sacra* du cardinal Frédéric Borromée, imprimé d'abord en 1634 ; mais les premières ne se trouvent plus telles qu'elles étaient avant leur restauration sur les gravures qu'en ont données Montfaucon dans les *Monuments de la monarchie française*, et Leblanc, dans sa Dissertation historique sur quelques monnaies de Charlemagne.

M. Rio, qui retrouve dans les figures de ces mosaïques le beau caractère qu'il reconnaît à ce qu'il nomme l'école *romano-chrétienne*, y a remarqué surtout celles du Christ, de saint Pierre et de saint Paul qui, dit-il, conservent les traditions primitives de l'art chrétien ; elles sont, selon lui, le dernier soupir de l'art romain ; il est cependant à remarquer que le côté de l'abside où se trouvaient le Christ, saint Paul et Constantin a été entièrement refait par les soins du cardinal Barberin ; il n'en restait plus rien.

[2] Suivant Eginhard, Charlemagne, *fasciolis crura et pedes calceamentis constringebat, et in festivitatibus veste aureo texta utebatur.* L'empereur Lothaire a les jambes également entourées de bandes croisées sur l'évangéliaire de la Bibliothèque royale et sur le psautier de l'abbaye de Saint-Hubert dans les Ardennes.

Sur la Bible dite de Charles-le-Chauve, de la Bibliothèque du roi, ce prince est revêtu du costume impérial ; il porte un grand manteau jaune (ou peut-être tissu d'or, de camocas ou de mattabas, ainsi que l'archevêque Thegan le rapporte de Louis-le-Débonnaire), qui descend jusqu'aux pieds et recouvre tous ses vêtements. Il est chaussé de bottines de pourpre pareilles à celles des empereurs d'Orient. Ce ne fut, disent les annales de Fulde, qu'après son couronnement comme empereur, en 875, et à son retour d'Italie, que, répudiant les habitudes des rois de France, il adopta le costume oriental, c'est-à-dire la dalmatique ou tunique à longues manches, descendant jusqu'aux talons, et que sa femme Richilde se montra aussi dans un concile avec les ornements des impératrices grecques [1].

Charles-le-Chauve est encore représenté avec le même costume, mais avec une toute autre figure sur le psautier provenant de Saint-Etienne de Metz. On pourrait présumer qu'à partir de cette époque les princes carlovingiens substituèrent aux habits courts qui, jusqu'alors, avaient distingué les Francs, les vêtements longs regardés comme marques de la dignité souveraine, et que nous retrouvons sur les statues du onzième siècle ; mais cette supposition ne paraît pas confirmée par les monuments intermédiaires ; ainsi, le roi Lothaire et son fils Louis V étaient représentés avec des habits courts, sur une peinture d'un livre de prière de la reine Emme ou Hemme, qui appartenait à

[1] *Omnem enim consuetudinum regum Francorum contemnens græcas glorias optimas arbitrabatur*. Plus tard, Louis d'Outremer a affecté, comme Charles-le-Chauve, le costume oriental.

l'église de Reims, et que Mabillon a publiée dans ses *Annal. Benedict.* t. IV, p. 3 [1].

N° XV, PL. 7.

Cette figure forme la première lettre du psaume 34 : *Judica, Domine, nocentes me*, qui a pour second verset : *Apprehende arma et scutum ; et exurge in adjutorium mihi*. Elle montre un fantassin en faction dans le costume complet du temps ; il s'appuie sur sa lance et a deux épées dont l'une est plus large que l'autre, particularité que nous retrouverons ci-après sur un cavalier [2].

Il a un casque à peu près pareil à celui de la figure précédente, et sa rondache est attachée sur l'épaule gauche au moyen d'une courroie. Sa tunique courte et serrée sur le corps est bleue et bordée d'un galon jaune ; ses jambes sont entourées de bandes croisées.

Ce soldat ne porte pas de cuirasse ; on sait que sous le règne de l'empereur Gratien, les soldats dégénérés de l'Empire abandonnèrent la cuirasse et le casque comme trop lourds et s'opposant à la rapidité de leur fuite [3]. Au temps d'Agathias, les Francs n'avaient pas de cuirasses ; mais c'était pour eux plutôt une marque de courage que de lâcheté ; Charlemagne, cependant,

[1] Ce qui cependant n'exclut pas pour les princes l'emploi du manteau royal dans d'autres circonstances.

[2] Le fourreau qui est le plus large, et que je prends pour celui d'une seconde épée, ne serait-il pas une espèce de carquois destiné à contenir l'arc ou les flèches?

[3] Dans une mosaïque célèbre de Ravenne, les soldats qui accompagnent Justinien (VIe siècle) n'ont pas de cuirasses et ont des bonnets au lieu de casques.

en fit porter à ses troupes, mais ce n'était pas encore une obligation, puisqu'il ordonne dans ses Capitulaires, en 813, que le comte ait soin que ses soldats aient une lance, un bouclier, un arc, deux cordes et douze flèches ; qu'ils aient des *cuirasses ou des casques ;* il y avait, comme on le voit, alternative.

N° XVI, PL. 4.

Initiale du psaume 111 : *Beatus vir*, etc. On y voit un homme habillé comme les précédents, tirant de l'arc sur les oiseaux. Malgré le passage des Capitulaires que nous venons de citer, l'arc et les flèches servaient alors autant pour la chasse que pour la guerre.

N° XVII, PL. 5.

Le cavalier est placé à la fin du psaume 30 dans lequel se trouve le verset : *Eripe me de manu inimicorum meorum et a persequentibus me.* Son casque, d'une autre forme que celui des fantassins figurés sur ce manuscrit, est pareil à celui des écuyers (*armigeri*), qui sont auprès de Charles-le-Chauve sur la Bible qui porte son nom.

N° XVIII, PL. 7.

Le dernier dessin que nous ayons fait copier sur ce psautier représente Goliath, armé comme les précédents, et recevant sur le front la pierre que David lui a lancée ; le diable surmontant en guise de cimier le casque du Philistin, la main de Dieu qui intervient, l'umbo proéminent du bouclier pareil à celui que portent les écuyers de l'empereur Lothaire et de Charles-le-Chauve sur les manuscrits cités précédemment, tout

donne de l'intérêt à ce groupe bizarre [1] qui forme le commencement d'un psaume supplémentaire de David qui ne se trouve ni dans le texte hébreu, ni dans la Vulgate, et où il chante sa victoire sur Goliath.

En voici les premiers versets :

*Pusillus eram inter fratres meos et adolescentior in domo patris mei pascebam oves patris mei.*

*Manus meæ fecerunt organum, et digiti mei aptaverunt psalterium.....*

Ce psaume, qui doit porter le n° 151, existe dans quelques psautiers grecs, et la version latine qui, comme on le voit, est très-ancienne, a été publiée en en 1688. (Voyez *Fabricius. Codex pseudepigraphus veteris testamenti*, t. I, p. 905.)

Le mot *organum*, employé pour signifier un orgue, ne paraît pas antérieur à Tertullien, mort dans le troisième siècle, qui nomme ainsi l'instrument hydraulique à vent inventé par Archimède.

[1] Il est bon de comparer ce Goliath avec celui qui est placé dans une initiale d'un manuscrit de la bibliothèque de Rouen du XI[e] siècle, et gravé sur la planche V, page 31, de l'*Essai sur la calligraphie des manuscrits du moyen-âge*, par H. LANGLOIS ; — celui-ci a la cotte squammée ou écaillée des guerriers anglais et normands de l'époque, avec le casque pointu à nasal ; — puis avec le Goliath du XIII[e] siècle revêtu de la cotte de maille et du surcot que nous donnerons plus loin.

---

## CHAPITRE IV.

## DIXIÈME SIÈCLE.

La seconde moitié du neuvième siècle et le dixième presque dans son entier, ne présentent qu'une longue suite de misères et de malheurs où tout se réunit pour accabler la France ; ravages sans cesse renouvelés des peuples barbares, normands, hongrois et sarrasins ; guerres intestines et désordre extrême dans toutes les parties de l'administration sous le gouvernement d'une race dégénérée, dont les rejetons présentent le même caractère d'épuisement et de faiblesse qu'avaient montré les derniers descendants de Clovis.

L'ignorance et la superstition, compagnes ordinaires des époques malheureuses de l'histoire, s'ajoutèrent à toutes ces causes pour anéantir presqu'entièrement les beaux-arts, qui nous ont à peine laissé quelque preuve bien rare de l'état de dégradation où ils étaient tombés.

Presque tous les édifices religieux, dépôts ordinaires des richesses artistiques, avaient été pillés et incendiés ; ceux qui, par hasard, avaient échappé alors à la destruction, furent pour la plupart reconstruits au onzième siècle sur de nouveaux plans et dans un autre style.

Le très-petit nombre de monuments qu'il serait possible de citer comme exemples de l'état des arts au dixième siècle, se font remarquer par une extrême grossièreté et tous les défauts de la barbarie ; ils ne peuvent être de quelque intérêt qu'en fournissant des renseignements sur les costumes et les armes du temps ; c'est presque à ce seul titre que nous donnons

un échantillon des miniatures de quelques manuscrits de ce siècle.

MANUSCRIT DE SAINT-OMER, N° XIX, PLANCHE 8.

La bibliothèque communale de Saint-Omer possède un manuscrit sur vélin provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Bertin que, d'après la forme des caractères, on croit avoir été écrit à la fin du neuvième siècle et continué dans le suivant, et qui, entre autres opuscules, contient une vie de saint Wandrille, accompagnée de dessins très-grossièrement faits. Quelle que soit leur exécution barbare, ils méritaient d'être recueillis, [1] et M. de Givenchy, secrétaire perpétuel de la Société des Antiquaires de la Morinie, a bien voulu, avec une extrême complaisance, nous en envoyer les calques. C'est d'après ces calques, et au moyen des explications qu'il y a jointes, que nous pouvons faire connaître quelques-unes de ces figures [2].

[1] M. Piers, bibliothécaire de la ville de Saint-Omer, a inséré dans le t. III des *Mémoires de la Société des Antiquaires de la Morinie* une courte notice sur ce manuscrit. Mais il s'est trompé en indiquant ces figures comme appartenant à une autre partie du même volume relative à l'histoire de l'arrivée des Normands en Sithiu, dans la seconde moitié du neuvième siècle, et en croyant y reconnaître les costumes et les armes de ces barbares. M. Paulin Paris, d'après l'examen des calques de ces dessins, ne place pas leur exécution plus loin que le dixième siècle; mais il pensait, d'après M. Piers, qu'ils avaient rapport à l'arrivée des Normands. (*Voyez* le t. XIII des *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France*, 1837, page 33.) M. Alfred MICHIELS (*Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, t. I^er, page 386, 1845), pense que ce livre a été fait en l'année 869. Il se fonde sur une phrase du texte évidemment de 868, et qui, dit-il, bannit toute incertitude sur sa date. Mais qui ne sait que autre chose est la composition d'un ouvrage et l'époque où le manuscrit qui le renferme a été écrit ?

[2] Depuis M. de Givenchy nous a donné les mêmes dessins coloriés, qu'il a fait lithographier de la grandeur des originaux, avec des fac-simile de l'écriture, sur onze feuilles grand in-quarto.

Sur la première, saint Wandrille, assis à côté de sa femme, la pérore pour l'engager à quitter le monde. On remarquera sa courte tunique qui descend à peine jusqu'aux genoux et la ceinture d'or qui lui ceint les reins. Sa femme a la tête enveloppée d'un voile de couleur jaune qui, replié sur le menton, flotte sur la poitrine.

N° XX, PLANCHE 8.

Sur la seconde, on voit Dagobert entouré de ses courtisans ; le roi a une tunique longue, et en cela il diffère des personnages qui sont auprès de lui. Il est probable que son costume est celui du temps où ce manuscrit a été écrit.

N° XXI, PLANCHE 8.

Enfin les figures suivantes représentent une troupe d'insurgés vers laquelle s'avance saint Wandrille avec ses gens. Les casques ont une forme particulière qui n'a ses analogues que dans quelques rares manuscrits du onzième siècle cités dans l'ouvrage de Strutt [1]. Le bouclier semble attaché devant les cavaliers d'une façon assez singulière ; aucun de ces hommes ne paraît avoir de cuirasses.

*Biblia sacra. Bibliothèque royale.— Manuscrits latins*, n° 6.

Cette Bible latine, en quatre volumes in-folio, est indiquée par M. Waagen comme étant de la première moitié du onzième siècle, mais MM. les conservateurs

[1] Horda Angelcynnan or a view of the manners, customs, arms etc., of the inhabitants of England.

de la bibliothèque du roi l'estiment être du dixième [1].

Elle renferme un très-grand nombre de dessins grossièrement enluminés, dans la manière de ceux qui se trouvent dans des manuscrits anglais du même temps [2], et dans un goût entièrement barbare ; les figures tantôt excessivement longues, tantôt très-courtes, ressemblent à des griffonnages exécutés au hasard par la plume d'un écolier ; cependant ils nous paraissent fort intéressants parce qu'ils offrent les signes d'une espèce de transition entre le style et le costume du neuvième siècle et ceux entièrement nouveaux des monuments du onzième [3].

[1] On trouve dans ces colonnes des pages d'une écriture moins ancienne et surtout une charte postérieure à ce siècle, mais ce sont probablement des intercalations.

[2] Un des exemples les plus saillants du point extrême où a pu être portée l'ignorance du dessin au xe siècle dans des manuscrits exécutés cependant avec soin, est donné dans les enluminures d'une paraphrase métrique anglaise de l'Ecriture-Sainte, faite par un moine de l'abbaye de Streanshal dans l'Yorkshire, nommé Cædmon, dont Bede avait fait une mention toute spéciale, et conservée dans la bibliothèque Bodleienne d'Oxford ; elles ont été reproduites sur cinquante-deux planches dans le tome XXIV des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Londres*, Ces planches ont été insérées dans l'*Archæologia* pour diminuer le prix du texte de la paraphrase de Cædmon qui a été imprimée à part, sous le titre de *Cædmon's metrical paraphrase of parts of the Holy Scriptures in anglo-saxon, with an English translation*, etc., by B. Thorsse, in-8°.

Il n'y a que l'intérêt qui s'attachait à un poëme anglo-saxon aussi ancien qui a pu engager à copier toutes ces figures ; les costumes sont analogues à ceux du manuscrit de Saint-Omer dont il vient d'être question ; on n'y voit pas d'autres armes que des lances et des épées ; il n'y a ni casques ni cuirasses ; le bouclier a un umbo pointu. On peut remarquer la forme de la couronne des anges qui est quelquefois fermée et l'espèce de rouleau que Dieu tient en guise de sceptre.

[3] M. Didron, qui en a fait copier deux pour son *Iconographie chrétienne*, à la page 31, Abraham adorant trois anges, et à la page 139, Job tourmenté par Satan, dit que ce manuscrit est un des plus curieux sous le rapport archéologique, mais un des plus laids sous le point de vue esthétique.

Ces figures, comme la plupart de celles que l'on trouve dans les manuscrits du moyen âge, sont de différents styles ; les unes ont été simplement calquées sur des modèles antérieurs : ainsi le Christ reproduit d'une façon grossière le type des mosaïques ; d'autres ont une apparence nouvelle et, à ce titre, appellent notre attention.

N° XXII, PLANCHE 8.

Telles sont celles que nous reproduisons ici et qui, placées au commencement du second volume, représentent Booz et Ruth ; elles sont longues, élancées, et leurs vêtements, quoique de même espèce que ceux des figures du manuscrit de Saint-Omer, sont autrement disposés et indiquent que le dessinateur, malgré son ignorance et sa maladresse, avait quelque sentiment de l'imitation, et qu'une transformation se préparait dans le goût et dans les usages. Au reste, nous savons combien ces nuances sont difficiles à saisir ; on ne peut les reconnaître qu'après une comparaison attentive des informes productions de ces temps reculés.

[redacted]



CHAPITRE V.

## ONZIÈME SIÈCLE.

A toutes les causes qui avaient contribué en France à l'anéantissement des arts et que nous avons précédemment indiquées, il faut joindre cette idée superstitieuse qui s'empara des meilleurs esprits, que le monde ne dépasserait pas le dixième siècle de l'ère chrétienne, et que l'an mille serait l'époque de sa fin. Les malheurs de toute espèce dont on était accablé et une fausse interprétation de quelques passages de l'Ecriture la firent naître ; elle eut pour effet un découragement général, un renoncement absolu aux affaires de la terre, et cette terreur bien légitime que devait enfanter l'attente prochaine du jugement dernier. Il ne fut plus dès lors question de songer à relever les édifices religieux qui avaient été renversés par les incursions des barbares. Ceux qui avaient échappé à leurs dévastations n'étant plus entretenus tombèrent en ruines, et rien n'est comparable à l'état de désolation que présentaient nos provinces.

Mais dès que le onzième siècle parut et que ces craintes se furent évanouies, un zèle extraordinaire pour la construction des nouvelles églises s'empara de tous les fidèles, et jamais on ne vit s'élever à la fois tant d'édifices, non seulement pour remplacer ceux qui avaient été détruits depuis longtemps, mais encore pour substituer à ceux qui étaient encore debout et

qu'on s'empressa de démolir, des monuments plus beaux et plus durables [1].

La plupart des anciennes églises n'avaient été construites qu'en bois, ce qui explique les nombreux incendies dont l'histoire fait mention. On employa la pierre pour les nouvelles qui, bâties en outre sur de plus vastes plans, purent recevoir des ornements dont les premières n'étaient pas susceptibles. Ainsi leurs principales entrées furent pourvues de porches ou au moins d'arcades, de voussures, sous lesquels on put placer des statues et sculpter des bas-reliefs. Nous croyons que ce fut pour les artistes une occasion d'exécuter des œuvres entièrement originales et que l'invention qu'ils furent à même de développer dans les constructions de l'architecture, qui prit alors un caractère spécial, se montra aussi dans les sculptures que les tailleurs d'images y ajoutèrent [2].

Cette question est assez intéressante pour que nous y donnions quelques développements relatifs, surtout à ces longues et majestueuses figures d'un type uniforme, dites mérovingiennes, sur lesquelles tant d'opinions diverses ont été émises.

[1] Le clergé avait profité habilement de la terreur générale et avait reçu de grands biens pour assurer aux donateurs une place en paradis. Ces richesses facilitèrent beaucoup l'érection des nouveaux édifices. On ajoutera que la féodalité s'étant constituée pendant l'anarchie qui précéda et accompagna l'établissement de la troisième race, les églises possédèrent un grand nombre de serfs et de vassaux qu'elles purent employer à ces constructions. On peut voir dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. VII, l'indication des églises bâties en France au XI[e] siècle. Le roi Robert fonda plus de trente églises ou monastères. De son temps, est-il dit, la dévotion consistait à démolir les églises pour en rebâtir à la nouvelle mode.

[2] Ce qui constitue l'architecture du moyen âge ou romane, ne date guère que de cette époque.

Premièrement, parce qu'on pensait que la plupart d'entre elles représentaient des rois de la première race, on s'imagina qu'elles avaient été faites du temps des personnages qu'on croyait y reconnaître [1]. Ensuite lorsque des recherches plus approfondies eurent démontré que les édifices où elles étaient placées n'étaient pas antérieures au onzième siècle, il fallut bien admettre qu'elles n'avaient été sculptées que sous les descendants de Hugues Capet.

Ce point reconnu, on a pensé qu'elles pouvaient être une imitation d'ouvrages du même genre, exécutés dans l'empire grec, que les pèlerins qui visitaient le Saint-Sépulcre y auraient vus, ou bien qu'elles pouvaient être l'œuvre d'artistes byzantins qui seraient venus en France exercer leur industrie. Ce qui rend inadmissibles ces suppositions, c'est qu'il n'existait pas en Orient de statues analogues. On n'employait pour orner les églises que des peintures exécutées sur des surfaces planes (ce qu'on appelait la plate peinture), ou des figures de métal ciselées ou repoussées et des étoffes brodées. La sculpture proprement dite n'y était pas en usage, et elle n'y fut pas introduite depuis. On sait que sur la cathédrale magnifique bâtie depuis peu à Saint-Pétersbourg, l'architecte a pu, à grand'peine, obtenir du clergé grec qu'il transgressât la règle en plaçant à l'extérieur quelques figures d'anges [2]. Reste à savoir si

[1] Alexandre Lenoir, *Description du musée des Petits-Augustins*.

[2] Le deuxième conseil de Nicée, qui a rétabli en Orient, en 787, le culte des images, ne parle pas de statues, mais seulement d'images peintes ou ciselées, parce qu'en effet les statues n'étaient pas encore admises dans les églises. On n'en voyait aucune dans celle de Sainte-Sophie que Justinien fit bâtir au VI[e] siècle. Germain, patriarche

au moins ces statues peuvent avoir emprunté aux dessins de l'école byzantine leur style et leur costume. Elles ont pour caractère commun d'être longues, droites, sans mouvement ; leur figure est calme et grave, leur attitude dépourvue d'expression. Tout cela ne rappelle que faiblement ce que nous connaissons du style byzantin à ses différentes époques.

Quant à la question du costume [1], nous avons vu que dans les ouvrages des artistes grecs les personnages divins et les prêtres étaient couverts d'amples draperies disposées avec noblesse et d'une grande manière ; mais il n'en était pas de même des empereurs et des princes qui portaient, suivant la mode du jour, des vêtements surchargés de pierres précieuses, de perles et de broderies.

Ces ornements riches, mais disposés sans goût, étaient placés sur des habits d'une coupe disgracieuse, et rien n'est moins élégant, plus raide, plus guindé, que ces images impériales qui quelquefois sont entourées de

de Constantinople, soutenait que les statues n'étaient en usage que chez les païens. Les Orientaux restèrent attachés à la définition du Concile, et on ne vit chez eux aucune statue. (Voyez Basnage, *Hist. de l'Eglise*, p. 1364, et Fleury, *Histoire ecclésiastique*, t. IX, p. 222.) Il existait également fort peu de statues à Rome. Dans la lettre que le pape Adrien adressa à Charlemagne pour faire admettre le culte des images, et où il mentionna celles que les papes ses prédécesseurs firent faire dans les églises et qu'on y voyait encore en 794, il n'est guère fait mention que de peintures. Les exemples allégués par ce pape, pour encourager leur introduction en France, font penser que la plupart des monuments religieux en étaient alors dépourvus. (V. les Conciles du père Labbe, t. VII, p. 955, et l'ouvrage de Heyne, intitulé : *Abhandlung über die Werke der spatern Kunst unter den Byzant. Kaysern.*

[1] Le docteur Batissier dit, à la page 415 de ses *Eléments d'archéologie nationale*, 1843, que toutes ces statues sont vêtues à la mode byzantine.

figures vêtues à l'antique et d'un tout autre style[1]. Quoi qu'il en soit, a-t-on copié au moins ces costumes pour en affubler les rois et les reines qu'on commença au XIe siècle à placer aux porches des églises? Pour répondre, il faut chercher ce qui nous reste des portraits des empereurs grecs et les comparer aux figures dites mérovingiennes. Il n'existe des premiers aucune statue, et celles qu'on a pu leur ériger sont détruites depuis longtemps. Les médailles sont trop petites pour qu'on puisse s'en servir avec avantage ; cependant ce qu'on aperçoit sur plusieurs d'entre elles diffère notablement du costume des statues françaises. Restent les peintures des manuscrits ou des diptyques et quelques ivoires sculptés. En voici l'indication :

1° Les figures de Justinien et de Théodora exécutées en mosaïque dans l'église de Saint-Vital de Ravenne, vers l'an 537. Elles sont trop anciennes pour être de quelque importance dans la question actuelle.

2° Le portrait de Constantin VI, fils de Léon et de Irène l'Athénienne, représenté dans le concile de Nicée tenu en 787, peint dans le célèbre manuscrit du *Menologium græcorum*, qui n'a été exécuté qu'à la fin du dixième siècle [2].

[1] Telle est, par exemple, la figure de saint Jean Chrysostôme placée à côté de celle de l'empereur Nicéphore sur le manuscrit décrit tome I, page 96. Cela produit un disparate singulier, mais qui ne doit pas nous étonner, nous qui voyons sur les tableaux du XVIIe et du XVIIIe siècles des femmes à grands collets godronnés en corsets et en paniers, mêlés à des figures allégoriques nues ou vêtues à l'imitation plus ou moins exacte des anciens. L'habitude nous fait supporter ce que ce contraste a de choquant.

[2] Ce précieux manuscrit, qui est à la bibliothèque du Vatican, a été exécuté du temps de l'empereur Basile II Porphyrogénète, et renferme le recueil le plus intéressant de dessins que l'école byzantine nous ait laissés.

3° Léon le Philosophe, Alexandre et leur mère Eudoxie, vers l'an 886, miniature du manuscrit de saint Grégoire de Nazianze décrit t. 1er, p. 86-87. Le même manuscrit contenait un portrait de l'empereur Basile le Macédonien (de 867 à 886), mais presque effacé.

4° Basile II (de 975 à 1025). Il est représenté en costume militaire, avec la cuirasse, sur une miniature publiée par d'Agincourt.

5° Romain IV et Eudoxie sculptés sur une feuille d'ivoire de la bibliothèque du roi et que nous avons dejà mentionnée t. Ier, p. 83.

Le musée du Sommerard possède une feuille d'ivoire représentant l'empereur d'Allemagne Othon II mort en 983, et Théophania son épouse, ayant un costume analogue à ceux de Romain IV et d'Eudoxie. Théophania, belle-fille de Nicéphore Phocas, aura sans doute fait exécuter ce petit monument par des artistes

Ces miniatures, dues à des peintres habiles qui pour la plupart y inscrivirent leurs noms, présentent les qualités et les défauts ordinaires à cette école ; ainsi le dessin est mauvais et n'annonce aucune connaissance de l'anatomie. Les têtes d'hommes, malgré la diversité des artistes, semblent faites d'après un même modèle, ce qui dénote leur servilité. Les têtes de femmes, communes et sans expression, diffèrent à peine de celles des hommes. Cependant certaines figures rappellent par leur pose et leur caractère ce que les peintres de Rome et de Florence du xve siècle ont produit de plus grandiose.

Ces dessins ont été gravés dans le *Menologium græcorum* du cardinal Albani. Urbini, 1727, 3 vol. in-f°. Mais on trouve un choix des plus beaux dans le grand ouvrage de d'Agincourt, pl. 31 et 32. A l'occasion des peintures de ce manuscrit, M. Rio dit, dans le livre que nous avons déjà plusieurs fois cité : « Qu'entre la fin de l'ancienne école « italienne et la naissance de la moderne, il y eut en Italie une espèce « de lacune pendant laquelle l'école byzantine, restée sans rivale, sut « y prendre une faveur extraordinaire, et voilà ce qui explique, dit-il, « (si explication il y a) la supériorité du ménologe de l'empereur « Basile sur le plupart des miniatures contemporaines. »

de Constantinople qui auront copié les costumes des empereurs d'Orient.

6° Nicéphore Botoniate et l'impératrice Marie, de 1078 à 1081, représentés dans un manuscrit de la Bibliothèque du roi que nous avons décrit t. I^er^, p. 9.

Il est inutile d'énumérer les figures plus récentes. Mais de ces six articles, le deuxième, le troisième, le cinquième et le sixième peuvent seuls être l'objet d'une comparaison utile ; encore ces derniers, exécutés dans la seconde moitié du onzième siècle, n'ont guère pu servir de modèle aux sculptures faites en France à la même époque. Or il suffit de les regarder pour reconnaître qu'elles en diffèrent beaucoup.

Sur nos statues, les manteaux des rois ont bien une bordure richement sculptée, mais elle n'empêche pas que le reste ne soit drapé à longs plis et ne conserve un bel agencement qui ne se retrouve sur aucune des figures des empereurs grecs que nous avons citées, non plus que sur aucun des portraits carlovingiens que nous avons mentionnés dans les chapitres précédents.

C'est ce qu'il est facile de vérifier sur les statues célèbres tirées du portail de l'église de Notre-Dame de Corbeil, que l'on a vues longtemps au musée des petits Augustins, qui sont actuellement placés dans la crypte de l'église de Saint-Denis, et auxquelles on a donné les noms de Clovis et de Clotilde [1], et sur les figures de rois et de reines qui se trouvent aux portiques latéraux de la cathédrale de Chartres.

[1] Voyez un Mémoire sur l'église de Notre-Dame de Corbeil dans la Revue archéologique de 1845.

Une partie de ces statues sont gravées dans les planches de l'ouvrage de Willemin, où elles sont indiquées comme étant du dixième siècle. M. De Laborde dit dans ses *Monuments de France* que les portiques latéraux où elles sont placées sont de la fin du douzième siècle ; suivant d'autres, ils sont très-probablement de 1260. On sait d'ailleurs que la cathédrale de Chartres n'a été consacrée que peu avant 1260. On croit que l'ancienne église, brûlée en 1020, était de bois et ne pouvait par conséquent être ornée de statues du genre de celles qui nous occupent, et parmi lesquelles on croyait trouver celles de l'évêque Fulbert, mort en 1028, et d'Eude, comte de Chartres. Mais M. Didron assure que ce Fulbert n'est autre que le pape saint Clément et que le comte de Chartres est un saint Georges ; il propose un changement analogue pour les statues attribuées au duc de Bretagne Pierre Mauclerc et à Alix, sa femme.

C'est sur les portails latéraux que se trouvent les statues attribuées à Fulbert et au comte de Chartres. Le costume militaire de ce dernier est entièrement du treizième siècle.

Un plan général n'a pu présider au choix de tous ces sujets. On les exécutait à chaque époque suivant les idées du moment. Les plus anciens vitraux de Chartres ne sont pas antérieurs au treizième siècle. Ils sont d'un autre style que les figures du grand portail.

Il faut distinguer parmi les statues de la cathédrale de Chartres celles du grand portail qui sont peut-être plus anciennes d'un siècle que celles des portails latéraux et de beaucoup plus curieuses. Aux portiques latéraux, qui sont évidemment des constructions ajou-

tées après coup au reste de l'édifice, les statues qui ont le costume du treizième siècle représentent principalement d'un côté les apôtres et de l'autre des personnages de l'Ancien Testament, comme Abraham et Moïse. Mais au portail occidental, à l'exception de la statue qui est le plus rapprochée de la porte, et qui paraît être un saint Pierre ouvrant les portes du paradis, les autres représentent des rois ou des reines. Une de ces figures de femmes, qui a une guimpe, pourrait représenter une princesse qui aurait embrassé la vie religieuse. Toutes ces figures portent le costume qu'on est convenu de nommer mérovingien, et présentent des détails fort intéressants. Il sera peut-être toujours impossible d'en déterminer la signification, d'autant plus que deux de ces statues manquent, ainsi que l'indique l'espace vide existant à droite et à gauche du portail central.

C'est bien à tort que M. Alexandre Lenoir (*Histoire des Arts en France*) dit que les figures de l'église Saint-Denis ont été sculptées dans le cinquième siècle, ce qui serait du vivant même de Clovis; et, par suite de cette assertion fort hasardée, il est conduit à avancer que les costumes et les arts n'avaient pas varié en France pendant près de 600 ans, ce qui n'est pas croyable. L'abbé Lebœuf nous apprend (*Histoire du diocèse de Paris*, t. XI) que le portail de Notre-Dame de Corbeil avait de chaque côté trois figures longues et étroites, dont celle du milieu représentait une femme; que la tournure des cintres d'un pilier à l'autre de cette église indiquait le commencement du gothique, et par conséquent les environs de l'an 1100, et il conclut des documents qu'il a recueillis, que ce monument a été

6

construit sous le règne de Philippe Ier qui commença en 1060. D'autres écrivains en avancent la date jusqu'en 1095 et assurent même que le portail n'a été construit que par Philippe Auguste. Rien d'un autre côté ne donne la certitude que ces figures représentent, comme on le dit, Clovis et Clotilde. Qu'il nous soit permis d'entrer à ce sujet dans quelques détails. Le monument où les rois de la première race étaient figurés de la manière la plus authentique était le portail de l'abbaye de Saint-Germain des Prés à Paris, qui offrait plusieurs statues que Montfaucon, qui les a représentées dans ses *Monuments de la monarchie française*, explique ainsi. La première figure est saint Remi ; il porte une étole, une crosse et une mitre ; à ses côtés est Clovis, reconnaissable à l'aigle qui surmonte son sceptre comme ayant été décoré des insignes de patrice et de consul romain. Puis vient Clotilde et un roi reconnu pour Clodomir, à son nom écrit sur le rouleau déployé qu'il tient à la main. De l'autre côté du portail, se trouve Childebert, tenant un sceptre à la main, puis la reine Ultrogothe, sa femme, et ses autres frères Thierry et Clotaire ; ces deux derniers ayant leurs noms gravés sur un rouleau.

Nul doute qu'on n'ait voulu représenter Clovis et ses enfants ; mais il est prouvé actuellement que ce portail a été reconstruit au commencement du onzième siècle, en 1014, par l'abbé Morard, ainsi que son épitaphe l'indique clairement. Seize rois et quatre reines étaient figurés à peu près de même, et sans qu'aucune indication servît à les distinguer entre eux, sur le portail de l'église de l'abbaye de Saint-Denis construit au douzième siècle. D'autres statues regardées comme plus anciennes étaient dans le cloître de cet abbaye. On voit

les unes et les autres gravées peut-être avec peu d'exactitude dans l'ouvrage de Montfaucon. Indépendamment d'une longue suite de rois placés dans galerie élevée de la cathédrale de Paris, il y avait au troisième portail de cette église huit statues que Montfaucon a également fait dessiner et qui représentent d'un côté, d'abord saint Pierre, puis un roi avec un sceptre, un reine et un autre roi ; et du côté opposé, saint Paul, un roi tenant un violon, une reine et un roi avec un sceptre. On sait que la cathédrale de Paris fut commencée en 1163 et qu'elle n'était pas terminée au quatorzième siècle. On présume, mais sans beaucoup de fondement, que quelques-unes de ces statues ont pu provenir d'églises plus anciennes.

Sur le portail de Sainte-Marie de Nesle, au diocèse de Troyes, se voyaient aussi trois rois et une reine regardés comme mérovingiens. La reine avait un pied d'oie, et c'était, dit-on, Clotilde; il s'y trouvait aussi, outre un saint Pierre, un évêque qui avait une mitre, une crosse et une étole. Cette seule circonstance doit faire rejeter l'idée que ce portail ait pu avoir été élevé avant le dixième siècle, sous la seconde race. Ces statues sont détruites depuis longtemps, et on ne les connaît que par les gravures des monuments de la monarchie française de Montfaucon.

Des rois réputés aussi mérovingiens, une reine au pied d'oie et des évêques coiffés d'un bonnet en forme de côtes de melon, comme le portent plusieurs rois des portails de l'abbaye de Saint-Denis et des cathédrales de Paris et de Chartres, se voient (ou se voyaient) sur celui de l'église de Saint-Benigne de Dijon. Ce portail n'a été construit qu'au commencement du onzième

siècle, sous le règne du roi Robert. (D. PLANCHER, *Histoire de Bourgogne.*)

Nous n'avons pas à nous occuper du portail de Saint-Germain l'Auxerrois de Paris; les statues de Childebert et d'Ultrogothe qui s'y trouvent, sont costumées d'une autre manière, et elles n'ont été faites que beaucoup plus tard, au quatorzième siècle [1].

De cette courte énumération il résulte que toutes les statues attribuées aux princes mérovingiens, qui pour la plupart n'existent plus que dans les dessins souvent peu fidèles qu'on en a faits, ont été exécutées au plus tôt au onzième siècle et quelques-unes beaucoup plus tard. Il reste à faire voir combien il règne d'incertitude sur les personnages que ces figures représentent. L'abbé Lebœuf, dans un Mémoire inséré par extrait dans ceux de l'Académie des Inscriptions, s'occupant particulièrement des statues de reines remarquables par leur pied d'oie, établit par de bonnes raisons qu'elles ne peuvent représenter Clotilde, qu'une reine pédauque, ainsi nommée à cause de cette difformité, n'a jamais existé, et que c'est la reine de Saba, qui, d'après des traditions orientales, avait les pieds fort laids, qu'on a voulu figurer par ces statues [2]; par suite, il reconnaît dans les rois qui sont dans sa compa-

[1] La construction du portail de Saint-Germain-l'Auxerrois est du temps de Philippe-le-Bel (fin du XIII[e] siècle). Les statues de Childebert I[er] et d'Ultrogothe ne sont pas plus anciennes, mais leur attribution est douteuse, et, suivant quelques personnes, elles représentent plutôt le roi Robert et la reine Constance, seconds fondateurs de cette église.

[2] Sur le porche latéral, dit de la Vierge, grand portail de la cathédrale d'Amiens, parmi les grandes statues qui s'y trouvent, on reconnait Salomon et la reine de Saba, et, de plus, les rois mages.

gnie Salomon et David, et quelquefois Melchisedech. Suivant ce laborieux écrivain, cette explication serait vraie, non seulement pour les portails de Saint-Benigne de Dijon et de l'église de Nesle dont nous avons fait mention, ainsi que pour ceux du prieuré de Saint-Pourçain en Auvergne [1] et de l'église de Saint-Pierre de Nevers [2], sur lesquels se voyait aussi une reine pédauque [3], mais encore pour d'autres églises. Ainsi il regarde les rois placés au troisième portail de la cathédrale de Paris comme étant les ancêtres de la Vierge, David et Salomon, et il y retrouve la reine de Saba et Betzabée. M. Gilbert adopte cette opinion dans sa description de la cathédrale de Paris.

L'abbé Lebœuf voit encore des rois et des reines de

[1] L'église de l'abbaye de Saint-Pourçain, en Auvergne, fut, dit-on, construite par Charlemagne, mais ce qui est certain, c'est qu'elle éprouva de grands changements ou de grandes réparations en 960. Vis-à-vis la reine pédauque, on voyait une statue de roi ; nous ne connaissons pas de dessin de ce portail, sur lequel on ne trouve plus de reine pédauque.

[2] On dit que l'église de Saint-Pierre de Nevers fut bâtie par le roi Pépin-le-Bref, sur la fin du VIII[e] siècle. La statue de la reine pédauque ayant les cheveux nattés, et couverte d'un manteau royal, s'y trouvait avec celles de deux rois. Cette église tomba de vétusté en 1771.

[3] Bullet, dans une de ses *Dissertations sur la mythologie française*, a cherché à prouver que ces statues singulières par leur pied d'oie représentaient la reine Berthe, épouse du roi Robert, fils de Hugues Capet, excommuniée en 998, et qui accoucha d'un enfant monstrueux D'après cette explication, les monuments représenteraient des rois de la troisième race.

D'autres ont avancé que cette reine était Berthe, dite au grand pied, parce qu'elle en avait un plus grand que l'autre, femme de Pépin-le-Bref, et morte en 783. Dans ce cas, elle n'aurait trouvé place sur les églises qu'auprès des princes carlovingiens dont elle fut ou l'épouse ou la mère. Il est à croire cependant que les capétiens, sous lesquels la plupart de ces édifices furent construits, n'auraient pas cherché à en rappeler le souvenir.

l'Ancien Testament au portail de Saint-Germain des Prés de Paris ; Clovis et Clotilde ne s'y trouveraient plus, et il n'y aurait de leur race que les deux rois les plus éloignés de la porte. (Voyez LEBŒUF, *Histoire du diocèse de Paris.*)

Ces statues ont toutes de longues tuniques qui descendent jusque sur les pieds et dont les plis nombreux sont disposés avec goût. Mais ce qui distingue ces figures et surtout celles de femmes, c'est qu'elles ont sur le torse une sorte de chemise, d'un tissu fin et comme gaufré, qui en accuse les formes, et est ornée au cou et sur la poitrine de broderies, de galons et peut-être de pierreries. Une première ceinture serre la taille autour des reins ; une seconde ceinture, dont les bouts pendent jusqu'aux pieds, est placée sous le bas-ventre et en suit les contours ; elle sert à maintenir et peut-être à attacher un long jupon à plis pressés. C'est là l'indication positive et peut-être la plus ancienne de ce vêtement qui chez nos femmes recouvre la partie inférieure du corps ; il s'y montre tout-à-fait distinct de celui qui, comme un corset, entoure le tronc sur lequel il s'applique en formant des plis transversaux. On ne voit aucun jupon de cette sorte sur les figures italiennes ou byzantines du temps, et ce qui est remarquable, le jupon ne se trouve plus en France dans les siècles qui suivent immédiatement.

Sur plusieurs statues de reines, cette chemise est à manches étroites finement plissées et gaufrées, et elle est souvent recouverte d'une tunique à très-larges manches pendantes, composée également de deux parties distinctes, l'une serrée sur le tronc et à plis transversaux, l'autre formant une longue jupe. Ajoutons,

pour compléter ce costume, un manteau richement brodé, ordinairement appliqué sur les deux épaules [1], (ce qui est une circonstance nouvelle), et de longues nattes de cheveux souvent artistement tressées avec des bandelettes [2].

Les reines étaient-elles habillées ainsi en France aux onzième et douzième siècles ? Est-ce d'après elles qu'on a sculpté ces figures ? Ou bien sont-ce des costumes de fantaisie que les artistes de cette époque donnaient aux reines de l'Ancien Testament dont ils plaçaient les images aux porches des églises ? On vient de voir précédemment qu'au lieu d'y reconnaître des princesses

[1] Sur certaines statues de rois le costume diffère très-peu de celui des reines ; ainsi un roi qui se trouvait à la plus vieille partie du cloître de l'abbaye de Saint-Denis avait un manteau, au lieu de chlamyde, deux ceintures et l'ouverture de la casaque très-brodée.

[2] On sait que, du temps de Guillaume-le-Conquérant, les Normands et les habitants du Ponthieu et des provinces voisines qui faisaient partie de son expédition, avaient non-seulement les moustaches rasées, mais qu'une grande partie des cheveux l'était aussi, surtout dans le derrière de la tête, à l'exception d'une touffe laissée à gauche sur le front.

On lit dans le roman du Rou :

Un des Engles qui ot veus
Tos les Normands res et tondus
Cuida que tot provoire feussent
Et que messes canter peussent.

Sous le règne d'Henri I[er] d'Angleterre, au contraire, les cheveux étaient portés si longs, qu'ils attirèrent les anathèmes du clergé. Les figures de Henri I[er] et de sa femme, qui se trouvent au portail de la cathédrale de Rochester, en fournissent un exemple ; elles ont de l'analogie avec les statues dites mérovingiennes dont il vient d'être fait mention. C'est au commencement du XII[e] siècle que cette mode excita en Angleterre les censures ecclésiastiques ; mais suivant Guillaume de Malmesbury, elle commença sous le règne de Guillaume-le-Roux : *Tunc fluxus crinium, tunc luxus vestium, tunc usus calceorum cum arcuatis aculeis inventus. Mollitie corporis certare cum feminis, gressum frangere gestu soluto et latere nudo incedere adolescentium specimen erat.*

françaises, des savants ont pensé qu'elles représentent Esther, Judith, la reine de Saba, Betzabée ou sainte Anne, de même qu'au lieu des rois de la première race, on n'y trouve plus, à quelques exceptions près, que Melchisedech, Moïse, David ou Salomon.

Quoi qu'il en soit de ces attributions, M. Herbé (dans un ouvrage sur les costumes français) a émis l'opinion que nous partageons actuellement, que toutes ces statues royales étaient représentées dans le costume exact de l'époque qui les vit exécuter, ce qui s'accorde d'ailleurs avec toutes les données que l'on possède sur la marche des arts d'imitation dans le moyen-âge [1], et que corrobore le témoignage des historiens [2] qui disent, par exemple, que du temps de Louis-le-Gros (au commencement du douzième siècle) les hommes portaient des habits traînants, serrés sur le corps, avec de larges manches tombant sur les mains.

Un costume pareil à celui des statues des portails se retrouve sur un sceau très-bien conservé de la reine Constance, deuxième femme du roi Louis VII, vers 1154, gravé dans la Paléographie de M. de Wailly, et nous en retrouverons par la suite quelques exemples [3].

[1] On peut voir la savante discussion qui se trouve à ce sujet dans le texte des planches de Willemin composé par M. André Pottier de Rouen.

[2] ORDERIC VITAL, *Hist. eccles.*, l. VIII. — Chronique de Geoffroi de Vigeois, tome XII, page 450 du Recueil des historiens des Gaules.

[3] Il est cependant assez probable que ces longs vêtements servaient particulièrement à caractériser la dignité royale. Ce qui nous le ferait croire, c'est le groupe de Gérard d'Alsace, comte de Vaudemont, mort en 1071, et de Hadwige de Hapsbourg, sa femme, de proportion de demi-nature et d'exécution barbare, qui se voit à Nancy, dans la chapelle ronde. Le comte a une tunique courte qui ne va qu'au dessus du genou ; son manteau et celui d'Hadwige sont étroits et serrés sur

Il résulte de ce qui précède que c'est sans motifs suffisants qu'on a attribué à l'imitation des byzantins un genre de sculpture monumental, à la fois nouveau et imposant, qui ne se retrouve ni dans d'autres pays, ni dans d'autres temps, et qu'à une époque où l'on sortait à peine d'une longue et désastreuse barbarie, il se trouvait en France des artistes doués d'un esprit d'invention qui, dans l'histoire des arts, ne se montrent qu'à de rares intervalles. C'est une gloire nationale qu'il est bon de constater et que nos aïeux, trop modestes ou trop insouciants, ont eu le tort de ne pas revendiquer [1].

---

### CRUCIFIX DE L'ABBAYE DE SAINT-JEAN D'AMIENS.
### N° XXIV, Pl. 9.

Les plus anciennes figures de crucifix connues, telle que celle peinte dans les catacombes de Rome, sont vêtues d'une tunique longue, mais cependant n'ont pas le costume de celle dont nous donnons le dessin

le corps. Cette dernière a de longues tresses de cheveux. On croit que le monument d'Etichon, duc d'Alsace, qui était au couvent de Sainte-Adèle, près de Strasbourg, n'est que de la fin du XII[e] siècle, vers 1185; il est donné comme beaucoup plus ancien dans les Monuments de la monarchie française de Montfaucon.

[1] Nous avons déjà déclaré plusieurs fois que nous ne nous occupions pas d'architecture. Cependant nous ne pouvons nous empêcher de dire qu'en rejetant l'origine byzantine de nos portails, nous soupçonnons très-fort qu'il y a erreur dans la dénomination de romano-byzantin donnée au style des constructions de la même époque. En général les Grecs nous paraissent avoir eu alors une influence beaucoup moins prononcée sur notre Occident qu'on ne l'a supposé jusqu'ici, en admettant cependant toujours la grande part qu'ils eurent plus tard en Italie sur le renouvellement de la peinture.

et qui, au manteau près, est conforme à celui des statues royales dont nous venons de nous occuper. Celui-ci a une barbe plus longue que les Christ byzantins et une toute autre expression de physionomie ; il porte une tunique antique : la taille est resserrée par des plis transversaux, et il a une ceinture d'une forme particulière dont les extrémités sont ornées et pourraient être la terminaison d'une espèce d'étole.

Ce crucifix, que nous croyons être du onzième siècle et l'œuvre d'un artiste français, était conservé dans l'abbaye de Saint-Jean d'Amiens. Nous le tirons d'un recueil de dessins appartenant à la Bibliothèque de la ville d'Amiens, et où se trouvent représentées toutes les curiosités de ce couvent.

### CHAPITEAU PROVENANT DE CORBIE.
### Nos XXIX et XXX. Pl. II.

L'oubli des règles de l'architecture ancienne avait permis aux sculpteurs de se livrer à tous les caprices de leur imagination dans la composition des chapiteaux. Ils y placèrent des feuillages, des enroulements de toute espèce, des figures bizarres, des animaux fantastiques, des scènes grotesques, tantôt traitées avec goût, tantôt exécutées avec un laisser-aller tout-à-fait déréglé. En général, il ne faut pas y chercher la mesure de l'art de l'époque. Cependant il se rencontre parfois quelques monuments de ce genre exécutés avec soin et qui méritent plus d'attention ; tel est le chapiteau dont nous donnons le dessin et qui a été trouvé à Corbie dans une très-ancienne cave et à une grande profondeur.

Ce chapiteau est double, c'est-à-dire qu'il servait à

deux colonnettes accouplées, et il était sans doute place de manière à ce qu'on pût apercevoir son pourtour [1]. On y a figuré une partie de l'histoire de nos premiers parents, telle que nous la racontent plusieurs chapitres de la Genèse.

A partir de l'extrémité droite du dessin, on aperçoit Dieu le Père bénissant Adam qu'il vient de créer. Ce dernier est ensuite représenté endormi et Eve sort de son côté. Il ne reste plus qu'une partie d'Eve et seulement les pieds de l'Eternel qui probablement l'aidait à naître. Immédiatement après, Dieu, prenant Adam par la main, lui montre, ainsi qu'à sa compagne qui le serre dans ses bras, l'arbre du bien et du mal autour duquel s'enroulent déjà les replis du serpent; et à peine, dans la scène qui suit, le premier homme a-t-il porté à la bouche la pomme qu'Eve vient de lui présenter, qu'un ange, armé d'une large épée, le saisit par le bras pour l'expulser du paradis.

L'abbé Lebœuf remarque (dans sa Dissertation sur l'état des sciences de 1031 à 1314) que ce fut une entreprise assez bizarre que de faire entrer dans le chapiteau même d'un pilier une ou plusieurs histoires sculptées. C'est à quoi, dit-il, on s'attacha dans le onzième siècle ; dans le suivant, on plaça ces histoires dans des endroits moins resserrés, comme aux portiques des églises et aux vitrages.

Il y a une grande ressemblance entre ces figures et

[1] On trouve dans le cloître de l'abbaye de Moissac, terminé l'an 1100, des chapitaux accouplés du même genre. Il faut aussi le comparer avec ceux de l'abbaye de Saint-Georges de Boscherville, décrits dans les Mémoires de la Société d'émulation de Rouen pour l'année 1826 et qu'on rapporte au XII^e siècle.

celles que nous avons vues dessinées aux siècles précédents sur un psautier provenant de Corbie ; les cheveux sont arrangés avec soin et d'une manière symétrique. Adam porte des moustaches et une barbe fort courte, mode qui régna surtout sous la seconde race. C'est peut-être par ce motif et d'après le caractère des têtes que M. du Sommerard, qui a reproduit ce chapiteau dans ses planches (d'après notre premier travail), a pensé qu'il remontait à l'époque carlovingienne. Nous ne savons pas si, dès ce temps, on avait commencé à sculpter des chapiteaux de ce genre, mais nous croyons que la forme et le noble agencement des amples vêtements ornés de broderies qui couvrent l'Eternel et l'ange, appartiennent plutôt au onzième siècle qu'au neuvième. Il faut remarquer la riche ceinture que porte l'Eternel et la manière dont les plis de la tunique ou du manteau y sont retenus.

L'arbre du bien et du mal, pareil à ces tiges enroulées et capricieuses dont on formait alors les grandes lettres des manuscrits, ne ressemble pas aux arbres de notre pays. C'est le bananier ou figuier d'Adam (*Musa paradisiaca* vel *Ficus indica*) qui, suivant les chrétiens d'Orient, portait le fruit défendu. Il offre à la fois une nourriture agréable et de larges feuilles dont nos premiers parents se couvrirent lorsqu'après avoir commis le péché, ils s'aperçurent pour la première fois qu'ils étaient nus.

On ne peut nier que malgré la barbarie du dessin des figures de ce chapiteau, il n'y ait une certaine finesse dans son exécution et de l'art dans la disposition des scènes qui y sont figurées.

---

FIGURES DU PORTAIL DE L'EGLISE DE BERTAUCOURT-LES-DAMES. N° XXV, Pl. 10.

L'ancienne abbaye de Bertaucourt-les-Dames, près de Domart-en-Ponthieu, a été fondée en 1095 ; il est probable que l'église actuelle est du même temps [1].

On voit sous les arcades à plein cintre de son portail des statues qui nous font connaître quel était l'état de la sculpture à la fin du onzième siècle.

N° XXVI, Pl. 10.

Des figures occupent, disons-nous, les deux rangées d'arcades qui supportent la porte. Au milieu de l'arcade supérieure ou de la plus grande, on aperçoit le Père-Eternel, posant de la main droite une mitre sur la tête d'un évêque et de l'autre donnant le voile à une femme tenant une tige d'iris ou de glaïeul et ayant à la main un rouleau déployé, faisant sans doute allusion à la fondation du monastère [2]. Les vêtements de cette femme sont riches ; elle a une double ceinture,

[1] Bertolcurtis, ordre de Saint-Benoist. Les actes relatés dans le Gallia Christiana font mention d'une église qui existait déjà lors de son établissement ; mais elle aura sans doute été démolie pour faire place à celle qui nous occupe.

[2] Nous devons cependant dire qu'il se pourrait que le dessinateur se fût trompé en mettant une mitre sur la tête du personnage que nous reproduisons et que les deux figures qui sont à la droite et à gauche du Père Eternel pourraient bien représenter l'ancienne et la nouvelle loi, la Synagogue aveugle et l'Eglise triomphante, comme on les voit sur les fonts baptismaux, absolument du même temps et exécutés dans la même manière, provenant de l'abbaye de Sainte-Larme, qui se trouvent actuellement au musée de la Société des Antiquaires de Picardie. Dans ce cas-ci, Dieu dévoile la figure de la Synagogue ; ce serait-elle qu'on aurait prise pour un évêque. Voyez la page 256 de *l'Iconologie chrétienne* de M. Didron, qui cite des vers de l'abbé Suger composés pour expliquer cette action.

l'une à la hauteur des reins et l'autre qui suit inférieurement la ligne demi-circulaire du bas-ventre. Peut-êtrec ette dernière indique-t-elle seulement le haut du jupon. Sous la tunique extérieure, terminée par un rebord galonné, on en aperçoit une plus longue à plis très-fins et couvrant les pieds.

Sous cette femme se trouvait un groupe de trois figures actuellement en partie mutilées ; celle du milieu représentait aussi une femme et il en était probablement de même des deux autres. Du même côté, mais dans le cintre inférieur, se voit une autre figure de femme ayant de très-longs cheveux tressés en nattes et descendant jusqu'aux pieds. La figure 26 nous montre l'évêque qui, comme nous l'avons dit, occupe la partie supérieure gauche du cintre supérieur.

N° XXVII, Pl. 10.

Au-dessous de l'évêque, on voit Abraham prêt à sacrifier son fils et dont l'ange retient le couteau. Ici les figures sont en action, elles ne sont pas immobiles et froides comme le sont la plupart des statues dites mérovingiennes, et cette compositon n'est pas sans un certain mérite. On remarquera la tunique étroite et serrée sur le corps du patriarche et de son fils, les plis réguliers de la chevelure et de la barbe et les broderies qui ornent le bord de leurs vêtements. Ce même ornement se retrouve sur les habits des deux figures assises dans le cintre inférieur.

N° XXVIII, Pl. 10.

Ce personnage est placé sur la façade, à côté de la fenêtre du milieu : ayant été dessiné d'en bas, il est vu en raccourci et paraît moins long qu'il n'est réellement.

Malgré l'immobilité des traits de son visage et ses yeux trop ouverts et hagards, il y a une certaine recherche dans la manière dont il tient les pans de son manteau; on voit que le sculpteur a tâché de varier l'agencement de ce vêtement et de donner moins de raideur à la pose de cette figure sans que le succès couronnât ses efforts [1].

---

FIGURES D'IVOIRE PROVENANT D'UN PETIT COFFRE.
Pl. 48.

Parmi les objets curieux rassemblés au Louvre dans les salles du musée Charles X, on a pu remarquer un petit coffret en ivoire ou en os, dont la partie antérieure, la seule qui soit apparente, représente entre des colonnes romanes et sous des arcades à plein cintre une petite figure dans un style fort ancien. Le nom de chacune des figures est inscrit en lettres du onzième siècle sur l'arcade qui la surmonte [2], et cette circonstance a de l'importance, car nous avons vu qu'on est incertain sur l'attribution qu'on doit donner à la plu-

[1] On verra plus loin qu'au XIIIe siècle les broderies, les poses forcées des figures et la recherche dans l'agencement des vêtements disparaissent presqu'entièrement.

[2] Sept figures se voient sur la face antérieure de ce coffret; au milieu la Vierge, entièrement de face, tenant son enfant devant elle avec l'inscription STA MARIA.

A droite et s'appuyant sur un bâton en tau, MOSES; puis un personnage tenant une colombe SIMEO; puis une autre figure tenant un livre B. BARTOLOMEO.

A gauche, de l'autre côté de la Vierge, une figure offrant un présent, MELCHIOR; puis un autre roi mage BALTASAR; enfin ESBAB.

Quatre autres petites figures occupent chacun des petits côtés du coffret, et il doit s'en trouver sept sur le côté postérieur.

part des statues de ce temps. Nous aurions bien désiré prendre une connaissance plus exacte de ce petit coffre, mais malgré l'obligeance des conservateurs du musée du Louvre, nous n'avons pu y parvenir, attendu que, par mesure de conservation sans doute, l'armoire où est cet objet n'est pas fermée à clef, mais clouée, en sorte qu'on ne peut l'ouvrir.

En visitant le cabinet de M. Micheli, nous y avons trouvé cinq petites statuettes toutes pareilles à celles du Louvre, qui sans doute auront été détachées d'un coffret du même genre, et que, malgré le peu de mérite de leur exécution, nous avons cru devoir faire dessiner.

La figure du milieu représente la Sainte-Vierge tenant devant elle l'enfant Jésus bénissant à la manière occidentale. Elle paraît imitée des anciennes madones italiennes. A sa droite est un personnage dont le bonnet ressemble aux mitres des évêques des porches du onzième siècle ; il tient deux colombes ; nul doute que ce ne soit le grand-prêtre Siméon. La figure qui est à gauche de la Vierge, ne se distingue que par la nudité des pieds; elle n'a aucun attribut qui puisse la faire reconnaître. Il en serait de même des deux autres personnages, si l'ouvrier ne leur avait donné à tenir un rouleau portant leur nom. C'est Adam et Noë qui peut-être se montrent aussi sur les portails de nos plus anciennes églises, sans qu'on soit à même de les y distinguer. Il est à croire que dans la disposition et l'arrangement de ces petites figures, on a imité les statues qui décoraient quelques-uns des monuments de cette époque. Ces figures sont assez courtes et n'ont pas l'allongement presque démesuré qui se remarque sur certaines productions du même temps. Nous ne croyons pas que

ces proportions trop longues soient un signe de l'influence de l'école byzantine, quand les autres caractères, comme le costume par exemple, en diffèrent. Nous citerons notamment une fresque fort curieuse qui est, dit-on, du onzième siècle et se trouve dans l'église de Montoire près de Vendôme. M. Didron a donné une figure du Christ qui en provient, à la page 23 de son Iconographie chrétienne.

Une figure presque pareille, enfermée dans un encadrement rond très-orné qui tient la place d'un grand O, est dessinée à la page 194 du même ouvrage ; elle est tirée d'un manuscrit de la bibliothèque de Beauvais, contenant un traité de saint Augustin sur la Genèse, *de Genesi ad litteram*, que l'on dit être aussi du onzième siècle. Un spécimen de ce même manuscrit se voit dans les planches du Voyage pittoresque en France de M. Taylor (Picardie).

---

CHAPITRE VI.

## DE LA PEINTURE DES MANUSCRITS PENDANT LE XIᵉ SIÈCLE ET LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIIᵉ.

La période comprise entre l'an 1000 et l'an 1150, que l'on peut regarder en général comme un temps où, pour les pays occidentaux, la peinture des manuscrits tomba à son point le plus infime, contient cependant le premier germe d'une forme d'art nouvelle et particulière. L'art originaire de l'ancien monde, qui s'était propagé de siècle en siècle, mais en dégénérant de plus en plus, arriva ici à sa fin. L'exagération des mouvements et une patomime bizarre que l'on croyait expressive, remplaça la dignité calme et les dispositions simples dont l'intelligence s'était perdue : le Christ, Dieu le Père, les Apôtres continuèrent à la vérité le plus souvent d'être représentés avec leurs formes traditionnelles, mais il n'en fut pas de même pour les autres personnages, et surtout lorsqu'il s'agit de traiter des sujets fantastiques que les anciens avaient rarement abordés, et qui ouvrent une large carrière aux inventions du style nouveau : telles sont, par exemple, les scènes empruntées à l'Apocalypse. Pour ces compositions qui n'avaient pu être copiées sur des modèles antérieurs, on employa presque constamment le costume du temps, qui commença même à s'introduire dans la représentation des sujets anciens. Les plis des draperies deviennent très-étroits et serrés de manière à indiquer complètement les formes du corps ; ce qui se remarque aussi sur les sculptures de cette époque. Il se forma pour les visages un type nouveau et gé-

néral, espèce de démembrement de celui qui était employé au dixième siècle. L'ovale est large et très-arrondi, ce qui fait paraître petites les diverses parties de la figure; les yeux, comme précédemment, sont largement ouverts ; le nez est droit et un peu court, dans le genre de celui des miniatures italiennes; vus par-devant, la pointe et les ailes forment à peu près trois demi-cercles pareils. Un trait se trouve habituellement entre le nez et la bouche ; les coins de celle-ci sont ordinairement abaissés. Outre ce type général, il se rencontre souvent d'autres formes de visage assez heureusement copiées sur la nature dans des indications particulières. Lorsqu'il s'agit, par exemple, de représenter le bas peuple, d'exprimer une corruption morale, il est ordinaire de voir un nez gros et recourbé et une grande bouche largement ouverte. En général, et à l'exception des peintures faites en Italie, les proportions sont trèslongues et les membres maigres; de longues jambes sont terminées par de petits pieds pointus ayant le plus souvent un soulier noir; les mains sont aussi très-petites.

Voici l'indication des principaux manuscrits de la Bibliothèque du roi sur lesquels on peut vérifier ces observations :

*Bibliothèque royale. Supplément latin.* N° 666.

Ce Missel du onzième siècle, provenant de l'abbaye de Saint-Denis, est un exemple de la dégénérescence de l'ancienne manière. Tout en y remarquant les procédés d'une solide peinture à la gouache, on y trouve quatre miniatures avec de riches bordures et de nombreuses initiales très-ornées. Le Christ dans une *mandorla* est représenté bénissant et encore jeune. Dans le

crucifix. l'inclinaison vers la droite et les ombres verdâtres des chairs indiquent une influence byzantine. Les mains sont grosses, quoique les autres caractères du dessin soient ceux que nous venons d'indiquer; l'apparence du tout est très-barbare.

*Bibliothèque Royale. Manuscrits latins.* N[os] 8, 2.

C'est une Bible en deux grands volumes qui renferme un certain nombre de vignettes et de grandes lettres ornées de figures. Les bases des colonnes des canons sont supportées par des hommes accroupis; les initiales, composées de dragons, offrent la forme bizarre si caractéristique du nouvel art romain [1].

*Bibliothèque royale. Saint-Germain.* N° 697.

Missel petit in-folio, de la seconde moitié du onzième siècle, ayant des ornements du même genre exécutés par une plume fine et exercée. Dans la seule peinture qui s'y trouve, et qui a pour sujet la sainte Cène, on voit le Christ dans le type des mosaïques et d'une grandeur colossale relativement aux personnages qui l'entourent : des taches rouges marquent les mains et les pieds : il n'y a sur ce manuscrit aucun emploi de l'or.

*Bibliothèque royale.*

Un manuscrit in-folio renfermant l'Apocalypse avec un ample commentaire et le prophète Daniel, provenant de l'abbaye de Saint-Sever, en Gascogne, et écrit au commencement du douzième siècle [2], est un

[1] M. Waagen rapporte ici la Bible latine dont il a été question page 70. (Manuscrit latin, n° 6.)

(Voir dans la *Revue archéologique* de 1845, la description d'un manuscrit du XI[e] siècle acquis depuis peu par la Bibliothèque du roi.

[2] M. Didron, qui a donné quelques dessins de ce manuscrit dans son *Iconographie chrétienne*, notamment à la page 89, dit que ces miniatures sont du XI[e] siècle.

monument très-intéressant de l'état de l'art de la miniature à cette époque [1].

Le contour des figures est rempli par des couleurs tranchées, tantôt mates, tantôt transparentes, comme le jaune clair, l'orangé, le brun, sur lesquels les traits du visage sont tracés en noir. Aux vêtements, le mouvement est indiqué par des couleurs d'une autre espèce qui y sont ajoutées à la plume, sans aucun égard aux ombres. Cette pratique et la maigreur des traits ont beaucoup d'analogie avec ce que nous montrent les manuscrits exécutés en Angleterre du temps des Anglo-Saxons et pendant l'époque qui nous occupe. Ici cependant les couleurs ont moins d'éclat ; elles ont un aspect plus terne ; les figures ont des joues larges, le menton est rond et long. Peu de manuscrits de ce temps peuvent lui être comparés pour la richesse des inventions particulières qui s'y rencontrent. Après la feuille qui sert de titre, entièrement remplie d'ornements délicatement dessinés, se voient successivement les figures des Evangélistes sur l'un des côtés des feuilles suivantes. Chacun d'eux tient un livre ; à ses côtés est un écrivain ; au-dessus, dans une construction de style arabe [2] divisée en trois arcades, se trouve le symbole de l'Evangéliste et de chaque côté un ange tenant l'Evangile, et le symbole reproduit d'une façon semblable.

M. le comte de Bastard de son côté dit que ce manuscrit est de la seconde moitié du XIe siècle ; il a copié dans son bel ouvrage la peinture représentant l'avènement du Fils de l'homme (pl. VIIIe, 4e livraison) et la Grande Babylone de l'Apocalypse (pl. VII, 8e livraison).

[1] On peut lui comparer un Evangéliaire du XIe siècle (Sorbonne, n° 1300), exécuté tout-à-fait dans la même manière.

[2] Voyez dans la *Revue archéologique* de 1846 un Mémoire de M. de Longpérier sur les caractères arabes reconnus sur ces miniatures.

Ensuite sur 14 pages (ou sur la quatorzième page), on voit la généalogie de Jésus-Christ depuis Adam et Eve, à l'exception des principaux personnages qui sont représentés en bustes dans des cercles. Sur la dernière page, on a peint l'Annonce faite aux bergers et l'Adoration des mages, qui réellement portent encore le costume phrygien, quoique la mitre soit changée en bonnet. Sur la page opposée, on voit le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe avec une queue de paon, qui mord un gros serpent à la peau tachetée, très-bien rendu, et qui représente le diable. Ensuite on voit sur deux rangs saint Jean l'Evangéliste, l'auteur de l'Apocalypse, et sept Pères de l'Eglise. Vis-à-vis, à la feuille qui sert de titre, on a dessiné un grand A avec un renard et un singe. Ensuite, aussi bien dans l'Apocalypse que dans le Daniel, on rencontre un nombre considérable de grandes et de petites peintures remplies d'inventions les plus fantastiques. Sur la feuille qui sert de titre aux livres de Daniel, on a représenté la ville de Babylone; et, pour marquer qu'elle est vouée à la destruction, elle est entourée de deux serpents d'une grosseur monstrueuse qui forment en outre par leurs enroulements l'ornement de la bordure et des angles de cette peinture.

Le fond des tableaux est rouge brun ou bleu. L'or n'est mis en usage que pour très-peu d'objets. Le nombre des diverses couleurs employées est ici plus grand que dans aucun autre monument connu du temps. Le degré d'abaissement où l'art était alors tombé, se montre dans les efforts qu'on a faits à la page 109 pour peindre un cheval en raccourci.

---

CHAPITRE VII.

## DE LA PEINTURE DES MANUSCRITS EN FRANCE DE 1150 A 1250 ET DANS LE XIVe SIÈCLE.

On a déjà eu occasion de faire observer que pendant le siècle compris entre les années 1150 et 1250, il se fit chez toutes les nations occidentales, dans la peinture des manuscrits comme dans les autres branches des connaissances humaines, un nouvel élan bien marqué et dans plusieurs points un changement essentiel. De nouveaux sujets d'invention ouvrirent aux artistes une carrière où leur imagination trouva abondamment à s'exercer. Outre les scènes apocalyptiques qui prirent de plus en plus faveur, les épopées chevaleresques qui abondèrent en fictions d'un nouveau genre tout-à-fait étranger aux notions de l'antiquité, aidèrent puissamment le mouvement général des esprits.

Les miniatures de cette époque n'ont pas un caractère aussi prononcé que les sculptures et les statues des constructions gothiques contemporaines qui, comme nous l'avons cru, sont des productions originales, et ne doivent qu'aux artistes qui les exécutèrent et leurs défauts et leurs qualités [1].

Les miniatures, la plupart enluminées avec une certaine légèreté, ne paraissent pas non plus être l'imitation de modèles antérieurs, et se ressentent très-peu

[1] Il est certain, par exemple, qu'il ne se rencontre dans les manuscrits rien de pareil, pour le style et le caractère du dessin, aux statues du grand portail de la cathédrale de Chartres.

des relations multipliées qui s'établirent alors avec Constantinople par suite des croisades. Ainsi le travail plus large de la gouache ne remplaça pas l'ancienne manière d'arrêter les contours et les parties intérieures avec des traits bien accusés, le plus souvent noirs. En France, où l'affermissement du pouvoir royal et l'affranchissement des villes eurent une influence très-bienfaisante sur tous les arts de la paix, la peinture des manuscrits fut particulièrement encouragée par l'établissement de l'Université de Paris. Cette ville était le rendez-vous général des écrivains ou des copistes de livres, et la mode de les orner d'images domine de plus en plus.

*Bibliothèque royale. Manuscrits latins.* N° 252.

Ce fragment d'une Bible in-folio est particulièrement significatif pour le commencement de l'époque qui nous occupe. Dans le haut des arcades qui renferment les canons des Evangélistes, on voit les bustes des Apôtres dont les têtes conservent le type des époques antérieures. D'autres figures se montrent dans plusieurs initiales formées de feuillages et d'animaux. Dans le travail du peintre, se montre un mélange des pratiques de l'Occident et de celles des Grecs. Ainsi les contours sont tracés en noir ; sur les joues on ne trouve guère qu'une tache rouge ; mais la gouache est claire et solide, les autres sont verdâtres et les visages allongés. Quelques Apôtres portent le costume du temps ; ainsi un saint Jacques est représenté en évêque.

*Bibliothèque royale. Saint Martin.* N° 35.

Ce manuscrit in-folio de l'an 1188, qui contient une liturgie et une chronique de la célèbre abbaye de Cluny, est un exemple que l'art de peindre à la gouache était exercé alors avec une certaine perfection et d'une

manière très-soignée. On y trouve une grande miniature à fond d'or représentant la Transfiguration ; Moïse y a une barbe blanche ; les disciples revêtus d'habits d'un vert clair y paraissent comme éblouis par l'éclat de la lumière et ont les yeux fermés. Ces figures ont de longues proportions ; les têtes offrent une sorte de de transition entre les types les plus anciens et ceux usités vers l'an 1200. Les autres miniatures, particulièrement celles qui se voient dans la chronique de l'abbaye, sont d'une apparence grossière et toute barbare ; telle est celle où se voit le pape Urbain, bénissant l'abbé Hugues.

*Bibliothèque de l'Arsenal. Théologie latine. N° 165 B.*

C'est un livre de prière, petit in-folio, riche en figures, sur lequel on trouve écrit à la fin, mais d'une autre écriture, cette note : *C'est le psautier monseigneur saint Loys.. .. lequel fut à sa mère.*

Il est précédé d'un calendrier sur lequel on a figuré à chaque mois les occupations les plus ordinaires et les signes du Zodiaque, dont plusieurs sont bien rendus, comme le Sagittaire qui a la forme d'un centaure. Suivent ensuite vingt feuilles dont chacune offre deux images sur un de ses côtés ; elles représentent les principaux événements de l'Histoire sainte, depuis la chute des mauvais anges jusqu'au couronnement de la Vierge. Le Christ est attaché sur la croix avec trois clous, et son corps est incliné à la manière byzantine. Dans les coins d'un grand B qui commence le psautier, on trouve trois fois les lys des armoiries françaises. David est représenté barbu sur deux miniatures ; et, outre les figures qui se trouvent dans les initiales, on trouve encore quelques sujets tirés des Evangiles. Ces figures, qui

appartiennent au premier tiers du XIIIe siècle, ont toutes les caractères de cette époque; les membres sont très-maigres, l'expression d'une vivacité affectée et grossière; l'effet général de la peinture à la gouache est sombre; l'exécution a de la précision, mais est sans finesse.

*Bibliothèque royale. Manuscrits latins.* N° 238 *in-8°*.

C'est un psautier qui paraît être du milieu du XIIIe siècle. Une note, moins ancienne que le texte, apprend qu'il a appartenu à un Henri, comte de Champagne (1253-1270). Le type de la plupart des figures ainsi que les procédés de la gouache s'accordent avec l'époque que nous avons indiquée; cependant, sur quelques miniatures, la petitesse des traits du visage, particulièrement du nez, la maigreur des contours tracés à la plume, indiqueraient une période moins ancienne.

Dans les initiales, on a introduit d'une façon grotesque toutes sortes d'animaux comme des singes, des hiboux, etc. Dans un grand E, on a représenté David vieux, mais sans barbe. Sur la peinture qui a pour sujet la mort de la Vierge, son âme, figurée par une petite figure nue, est emportée par deux anges dans une nappe. Le Christ, bénissant suivant le rit latin, se voit dans une petite *mandorla* soutenue par deux grands anges; aux quatre angles de cette miniature, on a représenté David et trois autres personnages, peut-être Asaph, Heman et Jedithun, jouant de divers instruments.

---

Dans les miniatures exécutées en France, de 1250 à 1360, on trouve le développement des inventions qui avaient commencé à se montrer dans le siècle précé-

dent ; aux scènes tirées des romans de chevalerie et de l'Apocalypse, s'ajoutèrent un grand nombre d'allégories mystiques et de figures emblématiques dans lesquelles presque tous les événements de la Bible sont reproduits suivant les rapports plus ou moins directs qu'ils peuvent avoir avec les événements de ce monde. Les théologiens scolastiques, comme Albert-le-Grand et saint-Thomas d'Aquin, alors si célèbres, contribuèrent à répandre ce genre de composition par la publication de manuels destinés au peuple et remplis d'emblèmes et de sujets mystiques, tels que le *Speculum salvationis* et les Bibles des pauvres.

A côté de ces histoires bibliques, prirent place de nombreuses légendes de saints, des poëmes héroïques, des traductions des classiques anciens, particulièrement celles des auteurs dramatiques, de Térence ou de Sénèque, ainsi que des chroniques contemporaines, qui permirent aux artistes d'exprimer à leur manière un grand nombre de sujets nouveaux. Les anciens modèles furent de plus en plus mis de côté, et dans ces représentations religieuses, profanes ou poétiques, tous les personnages prirent l'apparence, le costume, la tournure naïve et la forme des contemporains du peintre. Dieu le Père lui-même et les autres personnes divines subirent cette transformation. Les anges portèrent le plus souvent sur une longue tunique, un large manteau ou plutôt une chappe attachée sur la poitrine avec une agrafe ou fermail. L'importance que Paris avait prise comme ville capitale de tout le royaume, s'accrut de plus en plus ; elle devint le centre des arts et des sciences et le rendez-vous des étrangers qui désiraient se perfectionner dans leurs études. On sait, par le témoi-

gnage de Dante, si porté d'ailleurs en faveur de l'Italie, témoignage souvent rappelé, combien ses peintres miniaturistes étaient alors célèbres, et c'est à eux qu'on doit sans doute attribuer les principaux manuscrits que nous allons indiquer.

*Bibliothèque royale. Manuscrits français. N° 7013. In-folio.*

Cette traduction française de l'Apocalypse, écrite vers l'année 1250, est un monument important, en ce qu'il présente une transition entre le style de l'époque précédente et celui du temps qui nous occupe.

On y trouve quatre-vingt-treize peintures ayant pour sujet la vie de saint Jean et les scènes de l'Apocalypse. Elles sont pleines d'imaginations fantastiques; ainsi certaines figures de dragons sont rendues avec une grande énergie. Le mouvement des personnages, qui sont généralement longs et maigres, est le plus souvent exagéré. Les plis des vêtements sont étroits et parallèles, et il y a, du reste, un mélange de modèles fort anciens et de récentes inventions. Ainsi, à la fin, dans une grande initiale, on voit saint Jean, dessiné à la manière du temps, tandis que Dieu le Père et Jésus-Christ, représentés assis sur un trône au milieu d'une *vesica piscis*, ont conservé le type des mosaïques.

Les réprouvés et les personnes ignobles ont un nez recourbé et une large bouche.

*Bibliothèque royale. Manuscrits français. N° 7987. In-8°.*

Ce manuscrit des miracles de la Sainte-Vierge est intéressant, parce qu'il porte l'indication de l'année 1266 où il a été exécuté. Il ne renferme que deux miniatures : sur la première, la Vierge entourée de quatre anges, présente un fruit à l'enfant Jésus; ce

motif est à remarquer. Sur la seconde, on a représenté Jésus-Christ bénissant dans une ellipse au milieu des symboles des Evangélistes.

*Bibliothèque royale. Supplément latin. N° 636. Grand in-8°.*

Ce psautier, orné de beaucoup de figures et exécuté avec un grand soin, est surtout précieux parce qu'on croit qu'il a appartenu à saint Louis; mais M. Waagen, se fondant sur le style des miniatures, pense qu'il n'est pas antérieur à l'année 1300.

Une inscription placée au revers de la première page et que l'on suppose écrite vers l'an 1400, après avoir dit que ce psautier a été au roi saint Louis, ajoute que la reine Jeanne le donna au roi Charles V, et que son fils Charles VI en fit présent le jour de Saint-Michel 1400 à sa fille Marie, religieuse au couvent de Poissy [1]

Ce manuscrit renferme soixante-seize peintures, dont la plus grande partie représente deux sujets différents, tirés particulièrement des livres de Moïse. Le caractère des figures offre le style gothique dans sa forme la plus simple et la plus ancienne. Plusieurs personnages ont dans leurs mouvements l'exagération de l'époque précédente. Les sept derniers tableaux, ainsi surtout que plusieurs initiales des psaumes dont les sujets sont plus arbitraires, offrent une nouvelle manière, plus de goût dans l'arrangement des draperies, plus de finesse et de liberté dans les poses, un meilleur emploi des couleurs, et plus d'art dans l'indication de la lumière et des ombres.

[1] En dernier lieu ce livre a été donné à Louis XVIII par l'empereur de Russie.

Le fond montre toujours une même architecture gothique avec deux arcades soutenues par une mince colonne qui sépare les deux sujets de chaque peinture. Quelques-uns de ces tableaux sont dessinés avec beaucoup d'intelligence et avec les costumes du temps ; tel est, par exemple, le cinquième, où l'on voit Abraham, tuant les rois; il est représenté comme un puissant chevalier, d'une taille fort déliée, ayant une longue barbe blanche et portant ainsi que ses guerriers la cotte de mailles.

Sur la peinture suivante, Melchisedech présente à Abraham le pain et le vin ; on y a très-bien exprimé le rapport qui existe entre le prêtre et Jésus-Christ, et entre son offrande et le sacrement de l'Eucharistie. Melchisedech paraît comme un véritable évêque tenant l'hostie et le calice.

*Bibliothèque royale. Manuscrits latins. Nos* 7953 à 7955, 3 *vol. grand in-8°.*

C'est une Vie de saint Denis, remarquable par le grand nombre des belles et grandes miniatures dont elle est ornée, et par les deux signatures apposées sur la feuille du titre. L'une est celle d'un roi de France du nom de Philippe ; l'autre porte *Egidius Abbas ;* cette dernière appartient à un chapelain de Philippe V ou le Long (1316-1322), et il est probable que ce manuscrit a été écrit dans les premières années du règne de ce prince, d'après ce qui est dit dans la dédicace : *Ut jam pie recordationis pater genitor vester mortuus sit.*

Le caractère des figures se rapporte au gothique pur et à l'époque où ses formes ont acquis le plus d'élégance et de perfection. Les vêtements sont disposés avec beaucoup de soin ; les contours agréablement sinueux

des personnages, leurs mouvements, leur contenance n'offrent aucune exagération. Les expressions de l'âme sont bien rendues, sans efforts et sans donner lieu à une apparence de caricature, quoique beaucoup de traits individuels soient ajoutés aux types ordinaires de ce temps. Les parties nues sont toujours d'un dessin faible, bien que les formes en soient moins maigres, et les proportions toujours grêles sont assez bonnes. Les pieds et les mains sont soigneusement exécutés et leur mouvement est bon. L'artiste a fait quelques tentatives pour reproduire les paysages, rendre leurs détails et leur étendue, pour peindre l'aspect des villes en y ajoutant les épisodes tirés de la vie commune qui s'y observent ordinairement. Cependant le fond des miniatures est le plus souvent en or ou disposé artistement en manière d'échiquier.

Dans leurs diverses parties ainsi que dans les procédés d'exécution, ces peintures peuvent très-bien être comparées avec les œuvres contemporaines de Giotto. Seulement celles-ci l'emportent de beaucoup par le mérite de leur invention et la vive pantomime des personnages. On peut remarquer dans le manuscrit une miniature où saint Denis écrit sous l'inspiration du Saint-Esprit. Autour de lui se voient les neuf cercles d'anges et dans le haut la Trinité. Le Christ s'y montre dans le style des mosaïques; le Père-Eternel ne s'en distingue que par une barbe un peu plus longue. La disposition byzantine se trouve encore dans un Crucifix. Dans le martyre de saint Denis, un ange tient sa tête et deux autres anges emportent au ciel son âme sous la forme d'un jeune enfant, ainsi que celles de deux autres saints. Lorsque, suivant la légende, on

voit ailleurs saint Denis porter lui-même sa tête, il est accompagné par deux anges, et on remarque qu'il n'en découle presque pas de sang. Sur ce manuscrit, le pape ne porte qu'une mitre simple et pointue.

*Bibliothèque royale. Supplément français.* N° 254-19. *Grand in-8°.*

*Les Vœux du Paon.* Ce sont des poésies françaises que l'auteur, Jacques de Langhion de Loheraine, indique à la feuille 188 *b* avoir été terminées en 1348. Les miniatures que renferme ce manuscrit ne diffèrent des précédentes que par plus de finesse et de légèreté dans leur exécution.

*Bibliothèque royale. Manuscrits français. N°* 7031. *Petit in-folio.*

*Rational des divins offices.* Ce manuscrit, écrit en 1374 pour le roi Charles V dont la signature autographe se trouve à la fin, est orné de plusieurs miniatures et vignettes. On voit au frontispice Charles V assis auprès de son épouse et ayant à ses côtés deux princes et deux princesses, ses enfants. Leurs vêtements sont d'un beau bleu semé de fleurs de lys en or. Le roi dicte à un écrivain assis à ses pieds. Les contours des figures ne sont plus tracés à la plume, mais le tout est peint à la gouache avec le pinceau. Les visages ont quelque peu d'individualité, quoique presque tous ayant un nez long, pareil à celui du roi. En général, ils ont peu d'expression et le dessin est d'une grande faiblesse.

Les vignettes d'un ouvrage allégorique intitulé : *Du roy Modus et de la reine Ratio* (Bibliothèque royale. Supplément français, n° 632-12), et qui porte à la fin la date de 1379, montrent dans toutes les parties principales,

particulièrement dans la forme du visage, une grande ressemblance avec celles du volume précédent.

Les Monuments de la monarchie française de Montfaucon ont reproduit (t. III, pl. XII) une miniature placée en tête d'une Bible en français, offerte en 1372 au roi Charles V par Jean Vaudetar, son servant, qui s'y est fait représenter dans le costume extraordinairement écourté du temps.

Cette Bible, dont le sort actuel est ignoré, a été décrite dans le Catalogue des livres du cabinet de Gaignat [1] rédigé par Guillaume-François de Bure en 1769 et a eu de la célébrité, car on en attribuait mal à propos les miniatures à Jean de Bruges, inventeur de la peinture à l'huile. On trouve effectivement en tête du volume une inscription latine en lettres d'or qui apprend que *Johannes de Brugis*, peintre du roi, fit cette peinture de sa propre main en l'année 1371 par l'ordre exprès de Charles V.

L'abbé Rive, dans son pamphlet intitulé *La Chasse aux bibliographes et antiquaires mal avisés*, saisit à ce sujet l'occasion de se moquer du père Lelong et de de Bure, et montre ce qu'il y a d'invraisemblable à attribuer à Jean Van Eyck, qui très-probablement n'était pas né en 1371, les peintures de ce manuscrit. Il est à croire qu'elles sont faites par ce Jean de Vaudetar qui peut-être était de Bruges et dédia son œuvre au roi dans une pièce de vers français qui se trouve

[1] N° 58. — La Bible historiaux, ou les histoires escolatres de la Bible, translatées en François par Guyars des Moulins, chanoine de Saint-Pierre d'Aire. Manuscrit sur vélin avec de très-jolies miniatures peintes par le célèbre Jean de Bruges, peintre du roi Charles V, en 1371. — Il avait été précédemment fait mention de ce manuscrit dans la bibliothèque historique du père Lelong.

à la fin du volume, et que l'inscription en lettres d'or qui est au commencement est apocryphe. L'opinion de l'abbé Rive a été soutenue par M. Debast dans le *Messager des arts de Gand* de l'année 1825, page 158 ; il lui a été répondu dans le même volume par M. Scourion, qui s'est imaginé assez légèrement que ce Jean de Bruges nommé dans l'inscription latine devait être le père de Jean Van Eyck, qui plus tard à son tour fut nommé Jean de Bruges, lorsqu'il vint se fixer dans cette ville. A cette époque, où les noms de famille n'étaient pas en usage, on ne peut établir la filiation des personnes sur de pareils titres, puisque tous les individus habitant Bruges et portant le nom de Jean pouvaient être appelés Jean de Bruges sans avoir entre eux aucun lien de parenté.

---

## CHAPITRE VIII.

## DOUZIÈME SIÈCLE.

Nous venons de voir qu'un grand mouvement artistique s'opéra en France, dans le cours du onzième siècle, non-seulement en architecture pour la construction de tant d'édifices religieux érigés sur de nouveaux modèles, mais aussi dans la sculpture, sa compagne ordinaire, et que celle-ci se distingue par des productions entièrement originales. Nous avons cherché à montrer, en les comparant avec ce que faisaient alors les artistes byzantins, qu'il est permis de contester l'influence qu'on attribua longtemps à l'Orient sur les œuvres fort remarquables de nos statuaires; nous aurions pu nous appuyer encore sur la nature des rapports qui existaient pendant le cours de ce siècle entre nos contrées et celles de l'Orient. Il n'y avait guères entre elles que des relations commerciales ordinaires, et celles que pouvaient donner des pèlerinages entrepris par des particuliers isolés qui essuyaient, en les accomplissant, toutes sortes de périls et de misères, et qu'aucune idée d'art ne dirigeait dans leurs voyages.

Il en fut autrement au douzième siècle, puisque depuis l'an 1099 jusqu'en 1204, quatre croisades, c'est-à-dire quatre expéditions à la fois guerrières et religieuses, transportèrent en Asie une grande partie de la population; non-seulement des hommes capables de supporter la fatigue d'une longue route et d'affronter

les dangers des combats, mais aussi une foule pressée de femmes et d'enfants : les plus grands seigneurs et deux de nos rois, Louis-le-Jeune et Philippe-Auguste, joignirent leurs efforts à ceux de leurs nombreux sujets qui s'aventurèrent dans ces régions lointaines.

Il semblerait d'après cela qu'un changement sensible dût s'opérer dans les arts, et que les idées, les formes orientales dussent s'y multiplier plus que jamais ; cependant il n'en fut pas ainsi [1]. Les riches statues dites mérovingiennes et leurs costumes majestueux se montrent de plus en plus rares ; une simplicité sans grâce et sans élégance remplace le luxe et la recherche. Des habits d'une coupe moderne commencent à paraître et remplacent peu à peu ceux que l'antiquité avait transmis. A la vérité, ces vêtements nouveaux ne se portèrent pas encore d'une manière convenable ; il semble qu'ils ne soient pas encore faits à la taille, qu'ils n'aient pas été portés depuis assez de temps pour s'assouplir et en dessiner les formes.

Suivant nous le douzième siècle n'offre pour les arts qu'une époque de transition destinée seulement à préparer les changements si remarquables qui signalèrent le treizième.

L'histoire nous expliquera peut-être pourquoi, pen-

[1] Nous sommes sur ce point en opposition avec M. du Sommerard qui, à la note de la page 59 de son bel ouvrage sur les arts au moyen-âge, si malheureusement resté inachevé par sa mort, dit que le style byzantin se montre de nouveau et d'une manière plus brillante et sur une échelle plus vaste, à l'époque des premières croisades, c'est-à-dire au XIIe siècle. Nous ne trouvons dans sa durée que les essais plus ou moins heureux du développement d'un style moderne et entièrement français, qui n'atteignit son apogée, et ne prit un caractère véritablement national, que vers le milieu du XIIIe siècle.

dant sa durée, tout resta comme stationnaire en France, et comment il arriva que les arts n'y firent que des progrès insignifiants.

Les croisades enlevèrent à l'Etat non-seulement une immense quantité d'hommes, mais encore tout l'argent qu'il était possible de se procurer, et elles furent presque toutes si malheureuses, qu'elles ne compensèrent par aucun avantage temporel les grands sacrifices qu'elles obligeaient de faire.

Louis-le-Gros, qui occupa le premier tiers du siècle, employa ses plus belles années à guerroyer autour de sa capitale contre de petits seigneurs dont la tyrannie était insupportable et qui mettaient entrave à toute industrie et à tout commerce [1].

Louis-le-Jeune, à peine de retour de son expédition d'outre-mer, livra par la répudiation d'Eléonore d'Aquitaine ses plus belles provinces à son rival le plus dangereux, déjà roi d'Angleterre, duc de Normandie, et suzerain de la Grande-Bretagne. Le reste du siècle fut occupé par les querelles, les guerres, les dévastations sans cesse renaissantes qu'enfanta ce malheureux divorce. Ce ne fut qu'au commencement du treizième siècle que le crime odieux dont Jean-sans-Terre se rendit coupable, permit d'y mettre un terme.

Un des plus illustres personnages de cette époque, l'abbé Suger, s'il avait plus longtemps administré le royaume, aurait pu peut-être y rétablir assez d'ordre pour que les arts y fleurissent; mais à en juger

[1] Voilà la maladie de l'époque, dont les croisades furent le remède. La force de ces tyranneaux était dans leurs donjons ; la grande affaire était de les dépayser. La croisade fit plus, elle les ruina, et de l'impuissance du brigandage naquit la chevalerie.

par les vitraux qu'il fit exécuter à Saint-Denis, ce grand ministre, si supérieur à son siècle, fut mal secondé par les ouvriers qu'il employait et qu'il avait fait venir de tous pays pour la réédification et l'embellissement de son abbaye [1].

D'après ce que nous avons déjà dit, nous trouverons dans les productions artistiques du douzième siècle une sorte de mélange, de confusion entre les modèles suivis jusqu'ici et empruntés à diverses écoles, et les formes nouvelles qu'un changement de goût et peut-être la simplicité du costume à quoi avait obligé le manque général d'argent, avaient introduites. Au premier coup d'œil, les nuances peuvent paraître légères ; mais elles ne sont cependant pas sans quelque importance ; ainsi la tunique très-simple que portent les hommes descend au-dessous du genou, elle est moins écourtée que celle qui était en usage sous la seconde race et qui laissait paraître le haut de chausses ; les jambes ne se recouvrent plus avec des bandes croisées.

[1] Suger dit qu'il appela pour la reconstruction de Saint-Denis des artistes, des peintres de tous pays, de la France, de la Lotharingie ; il ne désigne aucunement les Grecs. Emeric David en conclut que ces derniers ne prirent aucunement part à ces travaux. M. du Sommerard dit que ces Lotharingiens, appelés par Suger, étaient principalement des orfèvres.

Les vitraux qui avaient pour sujet les exploits de la première croisade n'existent plus à Saint-Denis ; on ne les connaît que par les gravures sans doute peu fidèles que Montfaucon en a publiées. Ceux qui restent et que M. de Lasteyrie a publiés dans son *Histoire de la peinture sur verre*, offrent différents styles. Ainsi le médaillon ayant pour légende *Signum tau* est dans une autre manière que la Salutation angélique sur laquelle se voit la figure de l'abbé Suger, qui n'est pas dépourvue d'un certain caractère individuel. Les vitraux de Saint-Denis et ceux de la cathédrale d'Angers, qui sont à peu près de la même époque, paraissent les plus anciens sur lesquels on ait exécuté des figures, au moins en France, et c'est là un mérite dont il faut tenir compte. Il faut aussi voir le dessin donné dans les planches de M. du Sommerard.

Cet habillement est peu gracieux, mais il prépare un changement qui se fit au treizième siècle, où le costume diffère plus encore de ceux qui avaient précédé. Les femmes ne seront ordinairement vêtues que d'une robe ou boyette étroite, tombant seulement jusqu'aux chevilles, n'ayant ni la grâce ni la noblesse des tuniques des anciens. Un voile en forme de guimpe couvre leur tête ; les filles l'ont nue ou l'entourent de bandelettes plus ou moins ornées ; il semble que pendant ce siècle de ferveur religieuse et où les intérêts de ce monde étaient abandonnés pour ceux du ciel, les dames aient banni de leur toilette toute recherche et toute coquetterie.

N° XXXII, PLANCHE 13.

*Livre de leçons et homélies de la Bibliothèque d'Amiens.* (*N° 143 du Catalogue.*)

Ce manuscrit, provenant de l'abbaye de Corbie [1], écrit dans la seconde moitié du douzième siècle, probablement vers 1175, nous fournira deux grandes lettres peintes, offrant chacune un exemple intéressant du style de l'époque. La première est tirée de la légende des

[1] *Lectiones et homeliæ ab adventu ad purificationem et aliquot dies sequentes, 12° sæculo scriptum.* Grand in-folio à colonnes. Beaucoup de pages intercalées pour remplacer sans doute celles qu'un long usage avait effacées, sont d'une écriture plus récente, du XIII° et du XIV° siècle. Elles sont ornées de grandes lettres exécutées d'une toute autre manière que celles dont nous donnons le dessin.

Ce qui peut indiquer l'époque où l'abbaye de Corbie fit écrire ce manuscrit, c'est que dans une des vieilles pages se trouve le commencement de l'histoire de saint Thomas Becket ; la suite ou plutôt la même histoire copiée sur de nouvelles feuilles, se retrouve plus loin. On y remarque que par erreur sa mort indiquée au 4° des calendes de janvier, c'est-à-dire au 29 décembre, est donnée *ann. Dom. millesimo centesimo sexagesimo* au lieu de *septuagesimo.* On sait qu'il fut canonisé deux ans après en 1172.

SS. Fuscien, Victoric et Gentien. On y voit saint Gentien, *Senex, grandeva ætate procurvus, Ambianensium urbi contiguus*, arrêtant les autres saints qui passaient devant sa demeure (sur la voie romaine qui conduisait à Paris) et, après les avoir interrogés sur leur patrie, les engageant à se reposer chez lui. *Sed queso, Domini patres, declinate in tugurium servi vestri.* C'est là une histoire entièrement picarde et dont d'autres monuments nous occuperont encore. Le modèle de ce dessin n'a pu être pris ailleurs, et certainement il n'a pas été emprunté aux Byzantins.

N° XXXIII, PLANCHE 13.

La lettre suivante commence l'homélie qui se lisait lors de la fête de sainte Bathilde, reine de France et fondatrice de l'abbaye de Corbie [1]. Nous y trouvons une figure de femme représentant sans doute cette sainte qui, d'esclave vendue par des pirates, a su par sa vertu et sa beauté s'élever jusqu'au trône. Ici nous retrouvons le costume du temps. C'est la cotte longue et étroite des dames françaises ; les manches larges sont ornées de broderies comme sur les statues dites mérovingiennes, mais on n'y voit plus de corset, ni le riche manteau qui recouvre les reines.

N° XXXIV, PLANCHE 14.

*Psalterium monasticum*, provenant de l'abbaye de Saint-Fuscien.

Ce manuscrit, appartenant à la Bibliothèque de la ville d'Amiens [2] (n° 19 du Cat.), nous fournira aussi

[1] Corbie a été fondé en 662 ; alors Bathilde était veuve et ses fils étaient encore enfants.

[2] Ce manuscrit, petit in-f° en vélin, est précédé d'un calendrier

deux miniatures composées dans des styles différents. La première représente un prêtre assassiné au pied des autels par trois guerriers; ceux-ci ont entièrement le costume militaire du douzième siècle; ils sont recouverts d'une cotte de maille qui descend jusqu'aux genoux et en outre entoure le menton et la bouche. Un casque à nasal couvre la tête; une longue tunique blanche ouverte par devant descend sous la cotte de mailles. Les jambes sont coloriées en rouge, ce qui ne paraît pas être la couleur de la peau. Les écus comme armoriés, qui se terminent inférieurement en pointe, sont rattachés au cou par une courroie et peints de couleurs tranchées.

On reconnaît dans ce sujet le martyre de Thomas Becket; sa fête est marquée d'une façon toute particu-

fort ancien sur lequel les saints nouveaux venus et les fêtes particulières au couvent auquel il a appartenu sont inscrits en caractères plus modernes. On y trouve à chaque mois l'indication de deux jours égyptiens, *dies egyptiaci*, c'est-à-dire jours réputés malheureux, indication répétée en outre dans un vers inscrit en tête du mois; ainsi, par exemple, en mai, il y a *tertius in maio lupus est et septimus anguis*; ce qui signifie que le 3e jour et le 24e (le 7e en commençant par la fin) sont néfastes.

Dix grandes miniatures suivent le calendrier; la première représente en deux tableaux la création d'Eve et le péché originel. La deuxième est celle que nous reproduisons sous le n° 34; la troisième montre la Résurrection de Notre-Seigneur et sa descente aux enfers; la quatrième est l'Incrédulité de saint Thomas que nous donnons sous le n° 35; la cinquième représente l'Ascension et la sixième le Jugement dernier, tel à peu près qu'on avait coutume de le figurer sur le portail des églises. Après les miniatures vient le psautier, orné de quelques grandes lettres, un abrégé de la doctrine chrétienne, des litanies, des prières. Le dernier quart du volume est occupé par des pages dont l'écriture n'est que du XIIIe ou du XIVe siècle. Ce manuscrit provient de l'abbaye de Saint-Fuscien, *S. Fuscianus in nemore*, fondée ou, suivant d'autres, seulement rétablie en 1105. Il n'avait pas d'abord été écrit pour l'usage de cette maison. On y ajouta plus tard les indications de quelques fêtes et obits qui lui sont particuliers.

lière sur le calendrier qui est en tête du manuscrit; elle est écrite en encre bleue, et c'est la seule qui le soit ainsi; de plus cette mention semble plus récente que l'écriture du reste du calendrier; on remarquera aussi que la miniature qui reproduit cet événement est intercalée au milieu de sujets tout-à-fait différents. Nous conclurons de ces observations que le manuscrit est antérieur à l'année 1170, mais aussi que le grand retentissement qu'eut en France l'assassinat de l'archevêque de Cantorbéry, cet ardent défenseur des immunités de l'Eglise et des prérogatives du clergé; que l'importance de cet événement qui eut tant de conséquences et amena le roi d'Angleterre Henri Plantagenet à des actes si humiliants; enfin que le voyage entrepris par Louis-le-Jeune, en 1179, pour prier sur le tombeau du saint archevêque, durent faire rechercher les représentations de son martyre et inviter les dessinateurs à s'y exercer. Rien n'indique dans cette miniature un style antérieur à l'époque de la mort de Thomas Becket; les poses, les costumes sont ceux qu'on retrouve dans les œuvres de ce temps; il en est de même de la scène inférieure qui peut-être a rapport à quelque circonstance de l'histoire de ce prélat, ou bien à la fondation du couvent qui a possédé ce volume. [1]

N° XXXV, PLANCHE 14.

Il en est autrement de la grande miniature qui représente l'Incrédulité de saint Thomas. La longueur

[1] Ce serait plutôt la fondation du couvent, car la crosse du prêtre mitré est une crosse d'abbé, à volute tournée du côté du gérant, signe de juridiction intérieure ou restreinte.

démesurée des figures, la manière dont elles sont disposées, leur costume, tout y rappelle le style byzantin et prouve que ce tableau n'est que la copie d'un modèle plus ancien.

Les dessins que nous venons d'extraire de deux manuscrits du douzième siècle nous montrent un mélange de différents styles qui caractérise bien l'état incertain de l'art à cette époque ; c'est d'ailleurs ce que l'on connaissait déjà d'après un manuscrit célèbre que nous avons vu à Strasbourg, espèce d'encyclopédie intitulée *Hortus deliciarum*, compilée vers l'an 1180 par Herrade de Landsbergs, abbesse de Hohembourg. Ce manuscrit contient nombre de figures peintes sur papier[1]; les unes sont purement byzantines, d'autres portent les costumes nouveaux de l'Occident. Les premières ont l'air d'avoir été copiées sur les dessins du ménologe grec du Vatican, tant elles leur ressemblent, tandis que quelques-unes des dernières imitent les figures des portails du onzième siècle ; ainsi les femmes, par exemple, ont la tunique longue et étroite à plis transversaux sur le corps, avec de larges manches pendantes et de longues tresses de cheveux. Une mariée entr'autres se fait remarquer, car elle a sur les épaules le manteau plat, doublé de menu vair, qui ne se montre ordinairement qu'au treizième siècle. Les soldats sont couverts entièrement de mailles, mais la cotte proprement dite se termine sur les fesses comme la trousse des baladins par deux pans arrondis.(C'est la seule fois que j'aie rencontré cette disposition.) Les passions, les

[1] C'est sans doute du papier de coton grec, fait remarquer M. C. Leber, qui regarde cette circonstance comme curieuse.

vertus et les vices, figurés comme des soldats, ont de plus une sorte de jupe sortant de dessous la cotte de mailles, comme les meurtriers de Thomas Becket dans le manuscrit de Saint-Fuscien [1].

---

### FIGURES DE LA BIBLE.

Un ancien manuscrit de la Bibliothèque de la ville d'Amiens nous fera connaître quels étaient vers la fin du douzième siècle les costumes adoptés en Occident et quelle ressource ils pouvaient fournir aux arts du dessin. C'est un recueil de près de deux mille sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament et de la Vie des saints, exécutés d'une manière facile et naïve pour un roi de Navarre, par un nommé Ferrand, fils de Pierre [2] (n° 108 du Cat.).

Ces dessins ont un caractère de simplicité et de na-

[1] Une partie des dessins de ce manuscrit a été gravée dans l'ouvrage qui a pour titre : *Herrad von Landsperg Abtissia zu Hohenburg* (Hortus deliciarum) *von Christum Moritz Engelhardt. Stuttgard*, 1818, in-f°. On y trouve douze planches ou fac-simile coloriés. M. Didron a extrait de ce manuscrit quelques dessins comme ceux des pages 453, 541 de son Iconographie chrétienne. Il appelle ces miniatures *Franco-Germaines*.

[2] Le volume formant un petit in-f° de 490 feuilles de vélin, sans intitulé, se termine par cette inscription : Explicit hic liber Deo gras que iustrissim sancius rex navarre filius sancii nobilissimi regis navarror. fecit fieri a ferrando petri de frenes (vel funes) et ferrandus petri composuit hoc librum ad honorem domini regis et ad preces ipsius prout melius potuit precipue ut omnipotentis Dei amorem acquirat et ejusdem regis sancii posset graciam invenire. Fuit autem cosumat. hunc librum E R MCCXXVV anno ab incarnatione Domini MCLXXXXVij.

On sait que l'ère d'Espagne commence trente-huit ans avant l'Incarnation. Le roi dont il est question est Sanche VII, fils de Sanche VI dit le Sage.

[redacted]



turel qui ferait croire que l'artiste n'a fait que copier ce qu'il voyait tous les jours. Rien ne rappelle en eux ce que nous connaissons des anciennes écoles. A l'exception de quelques figures de la Vierge où on n'a pas osé changer un style byzantin consacré par le temps, presque tout porte le cachet d'une œuvre originale. Les hommes et les femmes sont vêtus sans recherche et sans prétention, mais aussi avec bien peu de grâce et de goût. On doit appliquer entièrement à ces dessins ce que nous avons dit plus haut de la simplicité des costumes usités au douzième siècle.

Les femmes sont couvertes uniformément d'une robe étroite qui est la boyette ou robe de dessous de nos paysannes. Les dames d'un haut rang ou les coquettes se distinguent des autres par des manches plus larges, telle est la femme de Putifar. Presque toutes ont la tête et le cou enveloppés d'un voile en guimpe qui s'appelait *peplum*. Les jeunes filles le remplacent par des bandes plus ou moins ornées ; quelques-unes sont coiffées avec leurs cheveux.

Les hommes portent une courte jaquette d'une forme peu agréable : il a fallu une circonstance particulière comme l'histoire de la chasteté de Joseph pour que l'artiste y ajoutât le manteau obligé.

Le costume militaire se composait presque exclusivement, comme nous avons déjà eu occasion de le faire remarquer, d'une cotte de mailles qui enveloppait la tête et le menton, descendait sur les bras, et jusque sur les genoux.

Nº [illegible] PLANCHE 11

C'est ainsi qu'est représenté le jeune David, lorsque Saül le fait revêtir de ses armes pour aller combattre

Goliath ; et cependant la légende explicative, tirée du chap. XVII du 1er livre des rois, § 38, est conçue en ces termes : *Induit illum Saül vestimentis suis et imposuit galeam æream super caput ejus, et vestivit eum loricâ.* Mais c'est que la cotte de mailles pouvait tenir lieu à la fin de casque et de cuirasse.

N° XXXVII, PLANCHE 15.

Cependant on la recouvrait ordinairement d'un casque pointu le plus souvent à nasal, c'est-à-dire d'un appendice long et étroit garantissant le nez et se prolongeant jusqu'à la bouche qui était elle-même défendue, ainsi que le menton, par la cotte de mailles. Nous en avons déjà donné des exemples. On en peut voir un autre sur les cavaliers de la suite de Pharaon (*Exod.*, cap. XIV, § 8), ce qui leur donne une physionomie assez singulière. Sur d'autres figures de ce manuscrit, (comme dans le combat des rois du chap. XIV de la Genèse, *Quatuor reges adversus quinque*) le corps entier est enveloppé de mailles au moyen de gants et de chausses de même espèce que recouvraient en partie les manches et le bas de la cotte de mailles [1].

Voici l'explication des autres dessins que nous avons tirés de ce manuscrit.

N° XXXVIII, PLANCHE 15.

*Sichem, fils d'Emeor, ravissant Dina* (*Genèse*, chap. XXXIV, § 1, 2).

N° XXXIX, PLANCHE 15.

*La chasteté de Joseph* (*Genèse*, chap. XXXIX).

[1] Il en est de même d'un saint Michel combattant le démon.

N° XXXX. PLANCHE 15.

*Punition de Pharaon et de sa maison à cause de Sara, épouse d'Abraham* (*Genèse*, chap. XII, § 17).

N° XXXXI, PLANCHE 15.

*Isaac, recevant Rebecca pour épouse* (*Genèse*, chap. XXIV, § 67).

---

FONTS BAPTISMAUX DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.
Nos LXIII et LXIV, PL. 16.

Il existe dans la cathédrale d'Amiens d'anciens fonts baptismaux de la forme d'un quadrilatère allongé portant à chacun des angles la figure d'un prophète.

Si on compare ces sculptures, on trouvera dans leur exécution plus de douceur et moins d'apprêt. Les vêtements sont plus simples, les poses plus naturelles. Quoique le travail soit également soigné, que, par exemple, la barbe et les cheveux de Zacharie soient arrangés avec recherche et symétrie, ce qui ajoute encore à la gravité de son maintien, on y reconnaîtra un style plus simple et moins asservi aux vieux modèles. Tout incorrect que soit encore le dessin de ces figures, elles indiquent un perfectionnement de l'art qui chérche à se frayer de nouvelles routes, et prépare aux changements qui s'opéreront dans le cours du siècle suivant.

Il y a beaucoup de ressemblance entre la tunique qui recouvre ces prophètes et celle d'un crucifix en bois de la cathédrale d'Amiens, appelé Saint-Sauve, et qui passe pour fort ancien. Il était placé, avant la révolution de 1789, dans l'église toute voisine de Saint-

Firmin-le-Confesseur, et la légende lui donne une origine miraculeuse.

Les Christs, ainsi représentés sur la croix avec une tunique longue, sont effectivement anciens et précèdent ceux qui ne portent qu'un jupon ; il se pourrait que la tunique de ce Crucifix fût du douzième siècle, quoiqu'elle ait été depuis peu entièrement redorée à neuf ; mais le caractère de la tête et la forme des pieds nous font croire que ces parties ont été refaites à une époque comparativement plus moderne.

---

## CHAPITRE IX.

### TREIZIÈME SIÈCLE.

Le treizième siècle fut en France, pour les arts, l'époque la plus glorieuse de tout le moyen âge. L'architecture des édifices religieux y prit un caractère tout spécial et y atteignit le point de perfection que ce genre comportait. Les œuvres des sculpteurs et des dessinateurs ont moins excité l'attention, mais elles furent tout aussi remarquables, si on les juge comparativement avec ce que produisaient alors les artistes des autres pays.

Nous voulons commencer par établir que le changement de style, que les types nouveaux qui surgirent et n'eurent rien de commun avec ceux des siècles précédents, furent un produit de notre sol et n'empruntèrent rien aux peuples étrangers.

Nous laissons de côté la question relative à l'architecture, que nous n'avons pas assez étudiée pour nous permettre d'avoir une opinion et qui cependant a été résolue dans le même sens par un savant respectable, Amaury Duval, qui assure que l'architecture improprement appelée gothique et qu'il nomme xyloïdique, est un art indigène des provinces septentrionales et occidentales de la France.

Ordinairement on attribue les modifications que les arts éprouvèrent dans le cours de ce siècle au grand évènement qui en signala le mouvement ; nous voulons parler de la prise de Constantinople par les Français et de l'établissement de ce qu'on appelle l'empire des

Latins. Ne considérant cette conquête que relativement à l'influence qu'elle put exercer sur le goût et les arts du dessin, elle nous semble n'avoir eu presque aucune importance. Nos guerriers, aussi ignorants que pieux, et qu'une dévotion aventureuse poussait en foule dans ces lointaines expéditions, étaient incapables d'apprécier la valeur des chefs-d'œuvre de la statuaire antique que la capitale de l'empire d'Orient possédait encore, et qui devaient à leur perfection d'avoir trouvé grâce devant les successeurs de Constantin. La barbarie des Croisés était d'ailleurs telle, qu'ils en détruisirent eux-mêmes le plus grand nombre [1].

Aussi ne retrouve-t-on aucun souvenir de l'antiquité classique dans ce qu'ont exécuté nos artistes pendant ce siècle. Les images inspirées par le Christianisme devaient plutôt attirer les regards de nos soldats, mais ils ne pouvaient s'emparer des peintures dont les édifices religieux étaient recouverts; les objets d'or ou ornés de pierres précieuses sur lesquels ils mirent la main, durent leur destruction à ce qui en faisait surtout le haut prix ; et, à l'exception de quelques petits crucifix et de reliquaires de cuivre émaillé dont l'origine n'est pas même très-sûre, ainsi que nous le verrons plus bas, on ne sait pas trop de quels monuments d'art ceux qui revinrent dans leur patrie purent l'enrichir.

Les pèlerins, à leur retour, au lieu d'apporter avec

[1] Les Français qui prirent Constantinople en 1204, et les Grecs qui la reprirent en 1261, renversèrent la plupart des ouvrages des anciens temps. Ainsi ses plus beaux ornements n'existaient plus depuis longues années, lorsque les Turcs s'en emparèrent en 1453. Voyez, pour la première époque, le récit circonstancié de Nicetas, qui fut témoin oculaire de ces dévastations.

eux des œuvres remarquables qui eussent pu exercer sur le goût une influence salutaire, ne se chargèrent guère que de ces riches étoffes que l'Orient presque seul savait fabriquer, et surtout des reliques que la fourberie des Grecs leur vendait un prix excessif. A la vérité, ces objets étaient alors ceux dont la valeur était la plus grande, quelque sens qu'on veuille donner à ce mot. Le séjour de nos armées dans les régions où régnait l'Islamisme, ne peut non plus être compté pour quelque chose, quant au point de vue qui nous occupe, puisque le Coran défendait toute représentation des figures humaines, et la seule influence qu'il convienne d'accorder aux croisades sur le mouvement progressif qui s'opéra dans les beaux-arts, c'est qu'elles remuèrent fortement les idées, c'est qu'en mettant une partie de l'Europe en contact avec des contrées plus anciennement civilisées, elles ont modifié puissamment les habitudes, changé les coutumes, les usages, et inspiré d'autres goûts.

Nous avons vu qu'il existait dans le siècle précédent un mélange de différents styles, des tentatives faites en sens opposé, une lutte entre les vieilles traditions et le besoin de produire du nouveau, sans qu'il en résultât rien d'arrêté.

Cette lutte se continua dans la première partie du treizième siècle, et ce n'est guère que pendant le règne de saint Louis, le plus long et le plus important de l'époque, que le changement fut complet, que les souvenirs anciens disparurent et que les costumes, dont l'importance est si grande, alors que l'étude du nu est entièrement ignorée, atteignirent la disposition la plus favorable à l'exercice des beaux-arts.

Les figures si nombreuses dont nos sculpteurs ornèrent le porche des cathédrales, perdirent leur longueur démesurée, et devinrent simples et graves, de raides et guindées qu'elles étaient; d'autres s'animèrent, prirent du mouvement et de la grâce [1]. On remarque même dans quelques-unes une certaine noblesse, une molle élégance. Ce mérite est d'autant plus grand, qu'elles n'avaient puisé ces qualités dans aucun modèle étranger. Il s'opéra réellement alors une sorte de renaissance qui, nous le répétons, est presqu'entièrement propre à nos provinces; mais qui, par malheur, ne fut pas de longue durée, car, après avoir brillé un moment, elle s'arrêta ou plutôt se transforma avant d'avoir porté ses fruits et assuré son avenir.

---

MONUMENT DE SAINS. N° XLV et XLVI, PL. 17.

Il existe dans l'église de Sains, village situé à deux lieues d'Amiens, sur l'ancienne voie romaine qui allait de cette ville à Saint-Just et de là à Paris, un monument que nous croyons avoir été exécuté dans les premières années du treizième siècle et qui montre les saints martyrs Fuscien, Victoric et Gentien, dont nous avons déjà eu occasion de voir les images, étendus cette fois sur leur tombeau. Ils sont représentés de grandeur naturelle; le caractère, sans être fort élevé, a une certaine gravité, et il s'éloigne à la fois des types byzantins et

[1] M. Mérimée, *Annuaire historique de la Société de l'histoire de France.*

de l'insignifiance des productions françaises du douzième siècle. Les formes sont encore lourdes, et aucune articulation n'est marquée aux mains ; mais les draperies sont traitées avec plus d'intelligence et plus d'aptitude à bien faire que celles que nous avons examinées jusqu'ici. Les costumes, tout anciens qu'ils sont, paraissent rajeunis par la manière dont ils sont disposés.

A leurs pieds, un bas-relief représente leur martyre. La légende nous apprend que Gentien eut la tête tranchée dès l'abord par ordre de Rictiovare, préfet des Gaules, représenté ici à cheval et l'épée à la main. Suivant la tradition, c'est au village de Sains, qu'habitait Gentien, que son exécution eut lieu. On fit plus de façon pour Fuscien et Victoric, qui étaient citoyens romains ; on les mena à Amiens, on les mit en prison ; et, comme ils parlèrent avec beaucoup de hardiesse à Rictiovare qu'ils prétendaient convertir, il les fit conduire non loin du lieu où ils avaient été pris (*cum autem a loco ubi comprehensi fuerant uno miliario aut circiter amplius perperâssent famuli dei*) et, après les avoir tourmentés de diverses manières, leur fit couper la tête ; puis revenant à Amiens (*Ambianensium urbem celeri regressus est cursu)*, les laissa là. Cependant les deux saints, s'étant remis sur pied, prirent leurs têtes dans leurs mains et revinrent au gîte que Gentien leur avait offert. (*Firmo rectoque gradu ad hospitium beati Gentiani de quo educti fuerant revenerunt.*)

Dans le monument de Sains, on ne voit figuré que le martyre de Fuscien et de Victoric, remarquable surtout par le miracle qui en fut la suite. Des deux saints l'un est déjà décollé ; on tranche la tête de l'autre ; cependant,

dans le même temps, on les voit debout et portant leurs têtes pour retourner au village de Sains [1].

On remarquera que les guerriers portent un vêtement sur leur cotte de mailles ; c'est le surcot ou jupe que nous observons ici pour la première fois.

*Figures tirées d'une Bible latine (libri biblici) de la Bibliothèque de la ville d'Amiens, provenant de celle de Corbie* [2]. (N° 23 du Catalogue.)

Les miniatures de ce manuscrit nous offrent le premier exemple des costumes du treizième siècle ; ce qu'ils ont de remarquable dans les dessins, c'est leur extrême simplicité, leur forme qui paraîtra sans doute peu gracieuse, leur absence de toute recherche. La disposition particulière des draperies, dont les plis sont plats et unis, rend ce caractère encore plus saillant [3].

[1] Cette histoire faisait alors grand bruit ; nous avons déjà fait mention d'un couvent érigé ou restauré au XIIe siècle, sous l'invocation de saint Fuscien, dans un village qui en porte le nom, entre Amiens et Sains, à l'endroit où on présumait peut-être que deux de ces martyrs avaient souffert et d'où ils étaient partis pour retourner à Sains, où l'on a cru bien des siècles après retrouver leur tombeau.

[2] C'est un grand in-folio en vélin écrit sur deux colonnes en caractères du XIIIe siècle, renfermant la seconde partie d'une Bible complète, c'est-à-dire l'Ancien Testament, à partir d'Isaïe et le Nouveau Testament en entier.

Le Couronnement de la Vierge que nous reproduisons est la partie supérieure d'une très-grande miniature peinte sur un fond d'or, qui occupe le premier feuillet du manuscrit. Au-dessus se trouvent deux grandes figures de saint Pierre et de saint Paul, patrons de l'abbaye de Corbie, entourés de six apôtres dans le goût des quatre Evangélistes de notre dessin ; tout au bas un moine vêtu d'une robe noire fait offrande de son livre à ces saints personnages.

[3] Winkelmann est loin de négliger ces détails. On lit au chapitre v du livre 4 de son *Histoire de l'art chez les anciens*, que, comme la disposition des plis est différente selon la diversité des époques de l'art, il en résulte que le jet de la draperie et l'élégance de l'ajustement constituent une partie de la connaissance du style et de ses époques.

COURONNEMENT DE LA VIERGE. N° XLVII, PL. 18.

Le Couronnement de la Vierge, qui a été si souvent reproduit sur les monuments du moyen âge [1], nous offre ici Jésus-Christ et sa mère, vêtus à peu près comme au siècle précédent, mais cependant avec des modifications plus faciles à sentir qu'à exprimer. On a

[1] Le porche gauche du grand portail de la cathédrale de Paris offre un Couronnement de la Vierge qui nous semble exécuté dans le style de cette miniature. Ce n'est plus la manière byzantine, telle qu'on la trouve au porche droit sur une figure de la Vierge ayant son fils assis sur ses genoux; ce n'est pas encore celle qui se montre à la belle époque du règne de saint Louis.

Voici au reste ce que nous avons recueilli de l'examen des figures exécutées sur le portail de la cathédrale de Paris. On voit au porche de droite une figure de Vierge assise tenant sur ses genoux son fils encore enfant. C'est un type qu'on a appelé byzantin, mais qui rappelle plutôt celui des statues des XI[e] et XII[e] siècles que nous avons décrites précédemment et que nous regardons comme des productions toutes nationales. Cette figure est droite et roide ; les vêtements sont à petits plis très-serrés; cela ressemble aux anciennes sculptures de l'école d'Egine. Les rois qui accompagnent cette Vierge ont une tunique serrée à plis transversaux et rappellent les statues dites mérovingiennes et les figures de l'église de Bertaucourt. Au-dessus de la Vierge, est une très-longue figure d'évêque.

Sur le porche du milieu, qui a subi plus de transformations, le style a beaucoup moins de raideur, les draperies sont à plis plus larges et plus arrondis ; l'ange qui est placé à la droite du Sauveur a même quelques caractères qui feraient croire qu'il a été exécuté au XIV[e] siècle. A l'extrémité gauche de ce porche, sur un tout petit bas-relief peu élevé, on voit une scène tirée, nous le pensons, de l'histoire de Job ; il s'y trouve une femme d'un dessin gracieux, tout-à-fait dans le bon style du XIII[e] siècle.

Au porche de gauche, où est le Couronnement de la Vierge, le style s'est bien amélioré ; il nous paraît exécuté dans la manière du manuscrit qui nous occupe en ce moment. Les statues de rois qui sont au-dessous ont toutes le même caractère de tête et semblent faites sur un même modèle. Plus bas est une statue de la Vierge qui paraît être du XIV[e] siècle, ou même peut-être du commencement du XV[e]. On voit qu'il y a sur toute cette façade une succession de styles fort intéressante à étudier.

su, sans trop s'écarter des traditions anciennes, qu'il fallait respecter, les mettre en harmonie avec les autres personnages. Les anges qui portent les chandeliers et l'encensoir, et surtout les deux figures allégoriques de l'Eglise triomphante et de la Synagogue aveuglée, se présentent avec des costumes et des formes entièrement nouvelles; la robe est plus longue, celle des femmes est traînante, la ceinture différemment placée; les lignes générales, tout autres, indiquent un changement presque complet dans les habitudes et dans les usages; changement qui, dans ce que nous voyons ici, paraît loin d'être favorable au bon goût et n'annonce en rien le parti qu'en ont su tirer plus tard des artistes plus habiles.

---

L'APOTRE SAINT JACQUES. N° XLVIII, PL. 9.

La figure de l'apôtre saint Jacques sert de grande lettre à son Epître canonique. Toute longue et plate qu'elle est, elle n'a aucune ressemblance ni de forme ni de style avec les figures également longues et plates, dites mérovingiennes, des onzième et douzième siècles. Celle-ci est beaucoup plus simple et plus naturelle.

On lit en caractères très-fins sur le livre que l'apôtre tient à la main : *Nolite itaque errare fratres mei dilectissimi*. C'est le verset 16, chapitre Ier, de son Epître.

Il existe encore à Corbie des restes d'une église dédiée à saint Etienne, sur le portail de laquelle sont de longues figures en grande partie mutilées, dont les draperies, quant à la simplicité des plis, ressemblent beaucoup à celles de cette miniature. Il se pourrait que ces statues eussent servi de modèles au dessinateur qui a orné ce manuscrit.

HISTOIRE D'ESTHER. N° XLIX, PL. 9.

La lettre qui commence le livre d'Esther (*In diebus Assueri*), nous la représente en costume de reine, portant le manteau doublé de vair, ayant sous sa couronne une petite coiffe. Assuérus est auprès d'elle; au-dessous, on voit Mardochée à cheval, le sceptre en main, couvert d'un chapeau orné d'une pointe qu'on retrouve sur plusieurs monuments de ce siècle.

Le supplice d'Aman devrait occuper la partie inférieure ; mais l'homme attaché à un poteau, et auquel on décoche une flèche, ne paraît pas avoir rapport à l'histoire d'Esther.

Ces dessins sont lourds, communs et sans grâce ; les carnations livides et pareilles à celles des peintures byzantines. Tout en eux annonce qu'ils sont l'œuvre de quelque moine ignorant, qui, dépourvu de tout sentiment artistique, reproduisait platement les objets qui frappaient ses regards.

---

FIGURES DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Dans son ensemble et ses détails, la cathédrale d'Amiens [1], ce modèle si parfait de l'architecture du treizième siècle, est pour l'archéologue une source inépuisable d'études instructives. Nous trouvons dans les sculptures si nombreuses qui couvrent son portail, des

[1] Les fondements de la cathédrale d'Amiens furent établis en 1220 par l'évêque Evrard et l'architecte Robert de Luzarches. Le grand portail s'élevait au moins jusqu'à la rosace dès l'an 1240, puisque la rose de la façade fut garnie de vitraux en 1241. Le vaisseau ne fut achevé qu'en 1269.

exemples du point le plus élevé auquel atteignirent, par les seules ressources de leurs dispositions naturelles, les *imagiers* de l'époque. Dans ces productions, en effet, rien n'est servile, rien ne sent l'école ou la tradition ; tout est spontané, et l'heureux fruit de talents qui, peut-être, s'ignoraient eux-mêmes.

Outre la multitude de figures dont les tympans et les voussures des porches sont garnis, outre les grandes statues adossées aux piliers qui en soutiennent les arcades, un grand nombre de bas-reliefs [1] occupent toute la partie inférieure du portail et offrent une foule de scènes variées dont l'interprétation, longtemps oubliée, n'est pas actuellement sans quelque difficulté.

On y voit les vertus et les vices qui leur correspondent, les prophètes de l'ancienne loi, l'histoire des rois-mages, de Salomon et de saint Jean-Baptiste, les signes du Zodiaque et les occupations de chaque mois, etc. Dans ces figures, les unes sont habillées, sinon à l'antique, au moins d'une manière conventionnelle, tandis que d'autres portent les vêtements de l'époque.

---

JUMEAUX DU ZODIAQUE. N° L, PL. 19.

Tels sont, dans l'un des médaillons de la série du Zodiaque, les jumeaux représentés par un jeune homme et une jeune fille. Leur costume est simple et gracieux ; la tunique de l'homme, plus longue qu'au siècle précé-

[1] Dans le tome XVI de l'*Histoire littéraire de la France*, M. Amaury Duval observait très-bien que les figures de certains bas-reliefs du XIII[e] siècle ont un mouvement naturel, une expression juste et naïve. C'est qu'alors, dit-il, les artistes se livraient à leur imagination, qu'ils étaient véritablement sculpteurs et non de serviles fabricants de por-

dent, tombe au-dessus du gras de la jambe. La robe de la femme recouvre entièrement les pieds de ses plis ; le manteau, placé sur les deux épaules, diffère de ceux des anciens ; la ceinture appliquée aux reins a un bien meilleur effet que lorsqu'elle descend sur les hanches. Rien de plus agréable que ce groupe qui n'a ni la raideur ni l'air gêné qu'on a cru des défauts toujours attachés aux productions de ce temps [1]. Le mélange de mollesse, d'élégance et de grâce naïve qui se montre dans son ensemble, dépend des lignes générales plutôt que des détails toujours un peu négligés, et doit sans doute beaucoup au parti habile qu'un dessinateur doué d'un goût délicat a su tirer de modes nouvelles qui, représentées par d'autres mains, paraissent sous un tout autre jour.

traits. Nous ajouterons que si les bas-relifs de cette époque sont généralement d'une exécution plus heureuse que les grandes statues qui garnissent les portails, cela peut tenir à qu'ils étaient alors un ornement de nouvelle invention et que les sculpteurs, n'ayant pas de patrons transmis de longue main pour se diriger dans leurs compositions, les exécutaient avec plus de liberté.

[1] Seroux d'Agincourt est un écrivain éclairé et consciencieux qui consacra une grande partie de sa longue carrière à l'histoire de l'art au moyen-âge. Malheureusement, quoique la France fût sa patrie (on le dit né à Beauvais, cependant Compiègne le réclame comme un de ses enfants), il ne voyait la France que de loin et ne porta sur elle qu'un jugement erroné. Suivant lui, *les compositions du* XIII^e^ *siècle, bien qu'elles commençassent à s'améliorer, ne purent encore se défaire d'une certaine bizarrerie dans l'invention, d'un désordre dans la disposition, d'un mouvement outré dans les actions dont les bas-reliefs exécutés sur le tombeau de Dagobert peuvent donner une idée.* Il est fâcheux de voir juger l'art du XIII^e^ siècle en France sur un pareil échantillon. Ce tombeau, que l'on a pu voir au Musée des Petits-Augustins, et qui est, nous le présumons, replacé à Saint-Denis, est une composition de mauvais goût du style le plus commun et d'une exécution fort médiocre. On trouve cependant dans la Description du Musée français de Lenoir (t. 1^er^, an VIII) que ce monument a été détruit par les malveillants.

Nous citerons en preuve le précieux Psautier de saint Louis, conservé à la Bibliothèque royale; on y voit de belles et nombreuses miniatures peintes avec un soin extrême, brillant des couleurs les plus vives, surtout de ce beau bleu qui n'a été, dit-on, retrouvé qu'à l'époque des croisades et qu'on croit perdu. Dans cette œuvre, exécutée avec un grand luxe pour le plus pieux de nos rois, les costumes du temps sont fidèlement imités; les figures, d'une forme élancée, n'ont pas l'air lourd et gêné qu'on leur voit souvent sur les miniatures de cette époque, et cependant ces dessins sont sans style, sans élévation, sans sentiment du beau, et n'ont pour mérite réel qu'une simplicité dépourvue de recherche et de prétention, mais aussi privée des grâces qui pourraient l'embellir.

---

VIERGE DU ZODIAQUE. N° LI, PL. 19.

Dans cet autre médaillon du portail de la cathédrale d'Amiens, il est aisé de voir combien la femme qui représente, dans le Zodiaque, le signe de la Vierge, est drapée avec noblesse, et le bel agencement de l'ample manteau qui la couvre.

N^os LII et LIII, PLANCHE 19.

Nous dirons bientôt comment même, avant la fin du treizième siècle, le goût dégénéra, comment les vêtements perdirent de leur simplicité; mais pour faciliter dès ce moment cette comparaison, on peut voir sur la même planche le signe de la Vierge et les douces occupations du mois de mai tirés du calendrier d'un *Psalterium* de l'abbaye de Corbie, sur lequel nous revien-

drons. La différence du style est bien marquée, quoique les sujets soient les mêmes.

---

### PROPHÈTES DU PORCHE DU MILIEU.
N^os LIV et LV, PL. 20.

Les médaillons qui suivent, tirés du porche du milieu du grand portail de la cathédrale d'Amiens, représentent les Prophètes de l'ancienne loi dans le costume que la tradition leur attribuait.

Il y a, dans leur pose, dans leur ajustement, un mélange d'aisance et de force qui ne se montre que bien longtemps après dans les productions les plus célèbres des grand maîtres de l'Italie. Si on fait attention que ces figures sont courtes, que leur tête est un peu forte, on verra que leurs qualités et leurs défauts leur appartiennent en propre, et qu'elles n'ont rien emprunté aux écoles précédentes.

---

### PROPHÈTE DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.
N° I, PL. 49.

Cette figure assise, tirée du portail de la cathédrale de Reims [1], est remarquable par sa pose, par la belle disposition de ses draperies et par le caractère de son ensemble. Quoiqu'elle occupe une place élevée dans les voussures, elle témoigne du soin apporté dans l'exécution des sculptures dont est couverte la façade de cette belle église.

[1] La cathédrale de Reims, commencée en 1211 par Robert de Coucy, ne fut pas sans doute terminée en 1221, année dans laquelle eut lieu la dédicace de cette église, comme on le dit, mais seulement au XV^e siècle.

N° II, PLANCHE 49.

On voit sur la même planche le dessin de l'un des petits bas-reliefs d'un portail latéral de la cathédrale de Rouen; il représente Dieu le père créant les astres du firmament, et fait partie d'une suite de compositions représentant les principales scènes de la Genèse.

Nous supposons que ce bas-relief est de la fin du treizième siècle ou du commencement du quatorzième [1]. Il n'a pas la simplicité des sculptures précédentes, et la recherche se fait sentir dans la position forcée que l'ouvrier a donnée au Père Eternel.

---

VIERGE DU GRAND PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS. N° XLVI, PL. 21.

La statue de la Vierge qui occupe le centre du porche droit du grand portail de la cathédrale d'Amiens, nous offre un des plus beaux modèles de la sculpture de ce temps. Sa couronne, semblable à celle que portaient au onzième siècle les impératrices grecques, devint au treizième, en France, une coiffure généralement adoptée par les femmes et les demoiselles de qualité. Le voile qui couvre la tête l'accompagne d'une manière heureuse. La tunique est la même que celle que nous avons remarquée sur les médaillons du grand portail ; mais le manteau est relevé avec grâce, et son agencement n'a ni la trop grande simplicité de celui des statues du douzième siècle, ni les mouvements exagérés que nous rencon-

[1] La cathédrale de Rouen a deux portails latéraux ; celui dit des libraires, qui est à l'extrémité nord du transsept, commencé en 1280, ne fut achevé qu'en 1478. Le portail du côté méridional ou de la calandre est à peu près de la même époque.

trerons dans peu. La figure est calme et d'une beauté grave ; tout respire dans cette vierge la dignité et la sérénité qui doivent caractériser la mère de Dieu, sans ce mélange de passions humaines et de sentiments vulgaires qu'à des époques postérieures on a prêté à ses images. Il était dans les principes de l'art antique de représenter les divinités à l'état de repos, et les Grecs donnaient surtout ce caractère aux statues de Junon, la reine du ciel [1]. Plus tard, lorsque les Byzantins voulurent figurer Marie, ils lui donnèrent souvent une expression triste et sévère comme pressentiment de la mort cruelle de son fils. Nous la verrons plus loin souriant avec mignardise à l'enfant Jésus. Jean de Bruges et son école lui donnèrent l'air dévot d'une pieuse bourgeoise. Sur les tableaux des plus grands maîtres, elle ne se montre souvent que comme une jeune mère pleine de tendresse pour son enfant.

Notre Vierge foule aux pieds le dragon ; il semble qu'elle ait quitté la terre et qu'elle ne se montre au portique du temple magnifique qui lui est consacré, que pour recevoir nos hommages et nos prières : elle nous rappelle la plus sublime de toutes les vierges que créa le pinceau de Raphaël, la madone dite de saint Sixte de la Galerie de Dresde, qui, comme celle-ci, debout et dans les cieux, ayant dépouillé ce qu'elle

[1] Comme M. de Rumorh l'a dit dans ses *Italienisch Forschungen*, ce qui distingue les monuments classiques ou sacrés de toutes les religions, c'est le calme extérieur pris comme signe expressif de la puissance, de l'intelligence et de tous les attributs de la Divinité. En conséquence de ce principe, tous les personnages que leur importance place comme intermédiaires entre la Divinité et l'homme, prennent une part proportionnelle à ce calme extérieur qui, chez toutes les nations, a été regardé comme une prédisposition à l'exercice de la pensée, à l'élévation de l'âme et à la connaissance de Dieu et des choses divines.

avait de terrestre, se présente comme une apparition miraculeuse.

---

FRAGMENT D'UN COFFRET D'IVOIRE. N° LVII, PL. 2.

Le dessin placé sous ce numéro représente une guerrier d'une nation étrangère, et peut-être barbare, si on en juge d'après son accoutrement, ayant l'air d'implorer une femme dont le costume est celui du temps. Elle a le voile et la guimpe, et retient sous le bras un pan de son surcot qu'elle relève. Il y a une certaine grâce dans son ensemble; mais on peut remarquer quelque chose de forcé dans la position des mains, et au coude un angle trop aigu d'un effet désagréable. Ce défaut est commun à beaucoup de figures de la fin du treizième siècle et du commencement du quatorzième. Il tient en grande partie à la forme des manches, qui, larges jusqu'au coude, se rétrécissaient ensuite pour venir serrer le poignet [1]. Cette mode, qui dura assez longtemps, et dont l'antiquité, nous pensons, n'avait fourni aucun exemple, donne au mouvement du bras et de la main une apparence gauche et gênée. Nous ne négligeons aucune de ces remarques : quoique la mode et ses variations soient en elles-mêmes des choses très-futiles, il n'est pas sans intérêt de signaler l'influence qu'elles ont eue sur la marche et les vicissitudes de l'art.

Ces figures sont copiées sur l'un des bas-reliefs d'un coffret en ivoire qui fait actuellement partie du cabi-

[1] Toutes ces coupes bizarres, en opposition avec les formes naturelles du corps, sont inventées au détriment de l'art, qu'elles éloignent du seul modèle qu'il doit toujours chercher à reproduire.

net choisi avec tant de goût de M. Sauvageot. On y voit diverses scènes tirées, je le présume, de l'histoire de Tristan le Léonais. Les romans de chevalerie avaient alors une grande vogue et s'associaient très-bien avec les idées de dévotion. Ainsi sur le couvercle de ce petit coffre, où sont retracées des aventures amoureuses, on trouve l'image de quatre saints presque tous guerriers ou chasseurs ; ce sont saint Christophe, saint Martin, saint Hubert et saint Georges. Ce dernier est armé de toutes pièces, comme l'étaient alors les chevaliers, c'est-à-dire de la cotte de mailles, d'un héaume n'ayant qu'une pente transversale pour voir et respirer (et qu'un ange s'apprête à lui retirer), du bouclier de petite dimension et de la lance qu'il enfonce dans la gueule du dragon. Il a de plus un surcot ou cotte d'armes, et son cheval est recouvert d'un ample caparaçon sur lequel est répétée la croix peinte sur son écu.

---

## MINIATURES TIRÉES DE MANUSCRITS DU XIII^e SIÈCLE.

Il existe à la Bibliothèque de la ville d'Amiens cinq ou six manuscrits provenant en grande partie de l'abbaye de Corbie [1], ornés de jolies miniatures exécutées évidemment par le même dessinateur et ayant toutes le même caractère. Elles nous donnent une idée juste de l'état des arts vers la fin du treizième siècle et nous font voir comment l'élégante simplicité que nous avons admirée dans les sculptures du portail de la cathédrale d'Amiens a été abandonnée pour lui substituer une

[1] L'un d'eux appartenait à l'abbaye de Saint-Acheul-lez-Amiens.

recherche [1] mignarde qui se montre dans la disposition des draperies, dans des poses peu naturelles, dans la profusion des ornements.

---

COURONNEMENT DE LA VIERGE. N° LVII. PL. 22.

Ces défauts, qui altèrent presqu'entièrement le mérite principal et caractéristique des productions du treizième siècle, sont surtout sensibles sur une grande miniature représentant le Couronnement de la Vierge, tirée d'un très-beau missel in-folio suivi d'un *Ordo ad visitandum infirmum* qui a appartenu à l'abbaye de Corbie. Il a de nombreuses initiales dorées, mais surtout deux grandes peintures, sur l'une desquelles est un grand Crucifix entre la Vierge et saint Jean; l'autre est celle dont nous offrons le dessin [2]. Les Manteaux de la Vierge et de Jésus-Christ sont arrangés autrement que ceux que

[1] C'est tout simple. On était passé d'un état d'impuissance complète à l'enfance de l'art; d'un défaut absolu de sentiment à un sentiment naissant dont on prévoyait l'effet, mais qu'on ne savait pas rendre. On faisait grimacer une figure, on tordait un col et des bras auxquels on voulait donner du mouvement et de la vie, bien moins faute de goût que faute d'expérience et de pratique. Telle est l'allure naturelle de l'esprit d'imitation; il vise à l'art qui n'est point encore à sa portée, sa faiblesse le retient d'abord en deçà du but; un effort puissant, mais déréglé le porte ensuite au-delà, il ne l'atteint qu'au troisième bond parce qu'il lui a fallu mesurer auparavant la distance qui l'en séparait.

[2] Une sequence qui se trouve dans les Missels d'Amiens de 1529 et de 1552 est ainsi conçue :

Ille concathedrat
Virginem filius
Imposuit coronam
Super caput ejus
Ad gloriam Dei.

nous avons vus jusqu'ici ; mais ces costumes, disposés avec un certain art, ne nous paraissent pas être ceux du temps [1]. (N° 157 du Cat.)

---

LE ROI DAVID. N° LVIII. PL. 23.

Nous retrouvons ceux-ci dans quelques-unes des grandes lettres d'un autre manuscrit provenant de Corbie. C'est un *Psalterium* et un Antiphonier in-folio précédé d'un calendrier enrichi de nombreuses initiales peintes dont une partie a été mutilée [2]. (N° 124 du Cat.)

Le premier psaume : *Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum*, commence par une grande lettre sur laquelle se voit le roi David jouant de la harpe et le combat qu'il livra à Goliath dans son enfance. On peut remarquer l'air assez gauche de ces figures, malgré le soin que l'artiste a mis à les exécuter.

Le manteau du roi qui est bleu, doublé de rouge, s'élève au-dessus des épaules d'une manière nouvelle en façon de collet ; les manches de la robe se rétrécissent désagréablement vers les poignets.

Le Goliath s'appuie sur un bouclier d'or ; il a sur son armure une cotte d'armes bleue.

[1] Sur le fond *échiqueté* se voient des fleurs de lys et les armoiries de l'abbaye de Corbie. Une crosse entre deux clefs, *supportée par un petit corbeau.*

[2] Nous avons tiré de ce calendrier les petites figures portant les n°s 52 et 53 de la planche XIX. A chaque mois, il y en a de pareilles, l'une représentant le signe du Zodiaque, l'autre les occupations de la saison. Ce calendrier contient encore l'indication des jours égyptiens ou néfastes, et on n'y trouve pas inscrit au mois d'août le nom de saint Louis qui ne fut canonisé qu'en 1297.

LE FOU OU L'ATHÉE. N° LIX, PL. 24.

Nous avons fait copier sur le même manuscrit la grande lettre du psaume : *Dixit insipiens in corde suo non est Deus*, qui nous donne la figure du fou ou de l'athée. C'est une des plus anciennes représentations que nous connaissions de ce personnage ; il tient une marotte terminée par une espèce de tête de satyre et porte une boule à la bouche en blasphémant le Seigneur qui se montre pour le confondre [1].

Le champ sur lequel il est placé est lozangé de France et de Castille. Ce sont, il est vrai, les armoiries de la reine Blanche, mère de saint Louis ; mais on les trouve sur un grand nombre de monuments du siècle auxquels cette princesse n'a pu prendre part, et nous ne pensons

[1] Nous avons vu dans le riche cabinet de M. C. Leber un manuscrit (*Liber psalmorum*, art. 6, t. I, p. 2 du Catalogue de sa bibliothèque) au moins aussi ancien que celui-ci où le fou dessiné en tête du même psaume porte au lieu de marotte une espèce de houlette. Chez ce dernier, le manteau entr'ouvert laisse voir toute sa nudité. Ce genre d'indécence a longtemps caractérisé la figure du fou ; tel est par exemple celui du célèbre jeu de cartes attribué à Charles VI.

Sur une Bible manuscrite de la Bibliothèque de l'Arsenal, on trouve aussi l'athée ou le fou tenant en main la boule du monde qu'il voudrait bien avaler.

Dans un des médaillons sculptés sur le grand portail de la cathédrale d'Amiens, au-dessous de la figure allégorique de la Prudence, on voit le fou vêtu d'habits déchirés qui laissent apercevoir sa nudité. Il tient d'une main une marotte dont le bâton a été cassé par les injures du temps ; de l'autre il porte à sa bouche une boule comme sur les figures que nous venons de citer. C'est à tort que Fauris de Saint-Vincent, en décrivant dans le Magasin encyclopédique le médaillon analogue du portail de la cathédrale de Paris, a cru que le fou portait d'une main une torche allumée et de l'autre une trompette ou un petit cor, en s'appuyant sur ce passage : *Ignem nec tubam neque gladium insano confidas.*

pas qu'on puisse en induire que ce manuscrit soit antérieur à sa mort arrivée en 1251.

N° LX, PLANCHE 25.

Le même dessinateur a orné de vignettes un grand manuscrit in-folio en vélin, provenant aussi de l'abbaye de Corbie et contenant *le décret de Gratien* avec les gloses de *Bartholomeus Brixiensis* sur la fin des premières pages qui sont d'une écriture du quatorzième siècle [1]. (N° 353 du Cat.)

Ce volume était rapporté à cette époque, et nous en avions conclu que c'était aussi la date des dessins. Un examen plus attentif nous a fait reconnaître que le corps du manuscrit, le décret et les gloses principales étaient du treizième siècle, et qu'ainsi nous n'avions pas de motif pour prolonger au-delà de ce siècle l'existence du dessinateur dont nous examinions les œuvres. Les défauts que nous lui avons déjà reconnus se retrouvent

[1] Les seize premières feuilles de ce manuscrit, écrites sur deux colonnes, forment un traité préliminaire au décret de Gratien, renfermant diverses explications historiques, indiquées seulement dans le texte. Elles se terminent par ces mots : *Expliciunt historie super decretum.*

Une note écrite en marge de la première page est ainsi conçue : *Sciant cuncti quod istud decretum est de ecclesia Corbeyensi, et quod postquam magister Stephanus de Contyaco recepit eum ab ecclesia ante dicta in commodato fecit addere in eo historias et paleas decretorum cum brocardiis juris canonici. Ideo studens cum appetitu in illo, oret Deum pro eo.*

Ces histoires ajoutées postérieurement au volume par les soins d'Etienne de Conty, à qui il avait été prêté, ne peuvent être des peintures ou images, comme on serait d'abord porté à le croire, mais les détails historiques contenus dans les premiers feuillets. On trouve dans le Glossaire de Du Cange : *Palea, vox quæ præponitur ut titulus quibusdam capitibus Decretorum Gratiani, ut notetur addititia esse, nec à Gratiano primitus illi libro inserta. Brocardiæ* signifient des sentences du droit, suivant le Dictionnaire de Ménage, au mot Brocard.

sur la première miniature que nous avons fait dessiner. On y voit un roi l'épée à la main paraissant dicter à un scribe derrière lequel sont un ecclésiastique et un militaire.

Il est facile de reconnaître que sur les miniatures de ces manuscrits les têtes ont un caractère différent de celui qu'elles avaient précédemment; il faut ajouter que le dessinateur ne savait les faire que d'une seule manière; qu'elles se ressemblent toutes, et qu'il répétait uniformément les mêmes patrons. Cette uniformité, ce défaut de variété se retrouve plus ou moins dans toutes les figures faites au treizième siècle. Les artistes peintres ou sculpteurs exécutaient alors de pratique les têtes des personnages dont ils devaient reproduire l'image, sans se douter que la nature, toujours aussi variée que belle (qu'il leur aurait suffi de bien voir et de copier), pouvait introduire dans leurs œuvres un élément essentiel qui leur manque presque entièrement.

C'est encore une question pour nous de décider si à cette époque on savait faire des portraits [1]; si, ne se bornant pas à former les traits généraux du visage, on s'était aussi essayé à exprimer la physionomie et le caractère individuel des personnes. Il se peut très-bien qu'on n'y ait pas pensé, ce qui est arrivé encore pour d'autres choses tout aussi simples. L'éveil n'était pas donné. On sait que saint Louis fit exécuter à Saint-Denis, vers les années 1263 et 1267, les tombes des

[1] Rien n'est moins vraisemblable; il ne faut pas compter sur la ressemblance d'une figure humaine tracée d'après nature avant le règne de Charles V, c'est-à-dire avant la seconde moitié du XIVe siècle.

rois ses prédécesseurs, même de quelques-uns de la première race [1]. Il est à croire qu'on ne savait plus depuis longtemps quelle avait été leur figure, lorsqu'on sculpta leurs images. Si des tombeaux de cette espèce purent être ainsi exécutés, il est probable qu'on ne fit pas plus de façon pour représenter les personnages contemporains sur leurs monuments funéraires [2].

---

PORTRAITS DES ÉVÊQUES FONDATEURS
DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS. Nos LXI et LXII, PL. 24.

La cathédrale d'Amiens renferme les tombes en bronze des deux premiers évêques qui concoururent à sa construction, savoir : d'Evrard de Fouilloy, mort en 1222 ou 1223, après en avoir jeté les fondements en 1220, et de Geoffroy d'Eu, mort en 1237.

Nous présumons que ces deux tombeaux, fort remarquables par leur masse et leur exécution, ont été faits en même temps, après le décès de Geoffroy d'Eu, quoique son monument soit le moins orné des deux. L'état peu avancé où se trouvait la cathédrale à la mort de son fondateur, n'aurait pas permis d'y placer plutôt son mausolée. Nous ne savons pas si l'on avait pris des précautions pour conserver aussi longtemps son image,

1 Des rois de la première race, il n'y avait que Dagobert Ier, Clovis II et un Dagobert fils de Chilpéric, qui fussent inhumés à Saint-Denis.

2 C'est, au reste, un point à discuter. M. Amaury Duval avait une opinion différente. Il dit dans *l'Histoire littéraire de la France* (XIIIe siècle) que les sculptures du temps ont pour nous un grand intérêt parce qu'elles nous ont transmis les véritables traits d'une foule de personnages distingués de cet âge ; que les artistes imitaient assez bien les traits d'un personnage et très-fidèlement son costume jusque dans les moindres détails.

les renseignements nous manquent à cet égard ; mais il est facile de voir, en comparant la figure des deux évêques que nous avons fait dessiner sous les n$^{os}$ 61 et 62, qu'elles paraissent faites presque dans le même moule et que le caractère de tête est semblable ; il n'est guère probable que deux prélats qui, sans être parents, se sont succédé immédiatement sur le même siége, se soient ressemblés à ce point. Ajoutons que le mausolée en pierre [1] d'un autre évêque dont on ne sait plus le nom, mais qui est aussi du treizième siècle, offre une physionomie pareille. Nous attribuons cette ressemblance à l'habitude contractée depuis longtemps par les artistes de se borner à retracer des types généraux qu'ils reproduisaient de pratique et d'une manière vague, sans s'appliquer à faire des portraits ni à donner aux têtes une expression juste. L'ignorance dut d'abord les obliger à en agir ainsi; plus tard, lorsqu'ils se perfectionnèrent et acquirent une véritable habileté, ils continuèrent la routine qu'ils avaient dès longtemps suivie [2].

[1] Il est placé à gauche du chœur, à côté de lasacristie.

[2] Ce qui prouve que l'art de faire des portraits était à peine connu au XIII$^{e}$ siècle, aussi bien en Italie qu'en France, c'est qu'au dire de Vasari, Giotto fut le premier des modernes qui réussit à faire des portraits, sorte d'ouvrages qu'on ne connaissait plus depuis deux cents ans, ajoute-t-il. On sait que les premières peintures de Giotto datent seulement de l'année 1295.

On trouve dans les *Recherches sur l'état des lettres, des sciences et des arts en France, sous les règnes de Charles VI et de Charles VII, par l'abbé de* GUASCO, que les capitouls de Toulouse avaient le droit d'être peints dans un livre que l'on conservait encore de son temps à l'Hôtel-de-Ville. Il y a vu les portraits de ces magistrats depuis l'an 1295, avec leur nom d'année en année. Plusieurs, ajoute-t-il, se sont trop pressés de se faire peindre, car tous ayant fait banqueroute, ils ont été effacées comme le veulent les statuts de cette magistrature. Il

Les cénotaphes de bronze d'Evrard de Fouilloy et de Godefroy d'Eu ne sont pas les premiers monuments de ce genre qui aient été exécutés à Amiens. Un autre évêque, Thibault d'Heilly, mort en 1204, avait dans l'église de Saint-Martin-aux-Jumeaux une tombe en bronze également soutenue par quatre lionceaux, sur laquelle il était représenté en relief, la crosse à la main. Cette tombe pesait, dit-on, 1,350 livres.

Ces monuments prouvent qu'au moins dans nos contrées l'art de jeter en fonte de grands ouvrages ne s'était pas perdu comme on l'avait légèrement avancé. Depuis la destruction générale des statues exécutées en métal qui eut lieu lors de la Révolution de 1789, celles qui sont conservées dans la cathédrale d'Amiens, sont devenues très-précieuses.

---

Pour apprécier, comme il le convient, le mouvement artistique très-remarquable qui s'opéra pendant le treizième siècle, particulièrement dans les provinces du Nord de la France, il est nécessaire de le comparer avec celui qui, à la même époque, réveillait aussi dans la péninsule italique les beaux-arts presqu'entièrement anéantis. Leurs caractères furent différents ainsi que leurs résultats. Ce qui fait la gloire de cette

est fâcheux que ce précieux volume ait été détruit ou au moins perdu lors de la Révolution. On n'en connaît plus que des fragments des époques les plus récentes ; il eût été bien intéressant d'y suivre de siècle en siècle les progrès de l'art du dessin.

Est-ce le *livre des capitouls de Toulouse* exécuté dans les XV^e^ et XVI^e^ siècles, orné de riches miniatures, appartenant à la Bibliothèque des Antiquaires de Toulouse, mentionné sous ce titre dans le *Dictionnaire iconographique* de M. GUENEBAULT ?

première renaissance italienne, c'est que loin de s'arrêter prématurément comme la nôtre avant d'avoir porté tous ses fruits, elle a continué de grandir et est arrivée par les progrès successifs qu'elle n'a cessé de faire pendant une période de plus de 300 ans, à atteindre le point le plus élevé auquel il était donné à l'organisation des modernes d'arriver.

Nous reconnaissons volontiers qu'il ne peut y avoir de comparaison raisonnable entre l'état des beaux-arts en Italie et en France au quatorzième et au quinzième siècle. Mais au treizième, lorsque commencèrent de part et d'autre des efforts analogues pour sortir enfin de la barbarie, la disproportion n'est pas telle qu'on ne puisse rapprocher ce qui s'est passé dans les deux pays.

On a vu, dans notre premier volume, qu'il importe de distinguer ce qui est relatif à l'histoire de la sculpture, de ce qui regarde celle de la peinture ; l'une et l'autre eurent dans le même pays, en Toscane, pour point de départ, un principe entièrement différent.

Ainsi ce furent des bas-reliefs antiques recueillis par les Pisans, comme monuments de leurs expéditions dans la Morée, au temps de la prospérité de leur république, qui dessillant la vue d'un de leurs compatriotes, du célèbre Nicolas, lui ouvrirent une nouvelle route qu'il suivit avec ardeur et dans laquelle l'accompagnèrent son fils et ses élèves.

Pendant que les sculpteurs italiens puisaient ainsi aux sources les plus pures du bon goût, il en fut autrement des peintres qui, au lieu de prendre la nature pour modèle, n'eurent pour se diriger que les leçons des artistes byzantins dont ils imitèrent les œuvres sou-

vent très-défectueuses, et n'en furent jusqu'à Giotto que les continuateurs. Si nos sculpteurs ne connurent jamais les modèles antiques qui inspirèrent si heureusement les Pisans, ils eurent au moins le bon esprit de répudier les types vieillis des Byzantins pour étudier la nature qu'ils imitèrent à leur manière, non sans goût et intelligence.

Le perfectionnement tout indigène qui, dans le cours du treizième siècle, s'opéra en France chez les tailleurs d'images que les maîtres de l'œuvre associaient à leurs vastes entreprises, tient, on peut le croire, à l'effet que durent produire sur eux les merveilles de l'architecture ogivale. A la vue d'un genre si neuf et si propre à frapper l'imagination, de ces colonnettes si hardiment élancées, de ces voûtes aériennes aux coupes gracieuses, de ces légères rosaces, de ces grandes fenêtres dont les délicates nervures sont dessinées avec tant de variété et d'élégance, ils durent décidément abandonner les vieux types aux formes plates, aux draperies roides, aux contours anguleux. Il fallait bien qu'ils missent en harmonie avec le style des nouvelles constructions, ce monde de figures dont ils en couvraient les portiques. Heureusement qu'il pouvait leur suffire de regarder autour d'eux et de prendre leurs inspirations dans les costumes du temps qui, pendant toute la durée du règne de Saint-Louis, se distinguèrent par une noble simplicité [1].

[1] Saint Louis, dans ses croisades, s'abstint toujours de porter l'écarlate, le vair et l'hermine. Son exemple était suivi par tous ses capitaines et le sire de Joinville rapporte que quand il fut outre mer avec le saint roi, il ne vit pas dans son armée une cotte brodée. Il n'en avait

CHAPITRE X.

## DES ÉMAUX DE LIMOGES, DITS BYZANTINS.

Dans le cours du moyen âge, les artistes de Constantinople fabriquaient des bijoux, des devants d'autel, des reliquaires en or ou en cuivre doré, ornés de figures et d'incrustations en émail [1].

On sait de plus qu'on donne habituellement le nom d'émaux byzantins à beaucoup de châsses, de croix, de crosses également dorées et émaillées, quoiqu'il soit bien connu qu'ils sortent des fabriques de Limoges dont les produits répandus dans tout l'Occident sont appelés, dans les écrivains du douzième siècle, *Opus de Limogia*, *Limovicinum*, *Limocenum*, etc.

A-t-on eu quelque raison de nommer byzantins des émaux certainement exécutés en France?

C'est une question qui intéresse assez l'histoire de l'art pour que nous lui consacrions quelques pages.

L'art d'émailler, c'est-à-dire d'orner les métaux de couleurs vitrifiées, ignoré des Romains, paraît avoir été

pas été de même dans la première croisade, sous le règne de Philippe Ier; Godefroy de Bouillon et les autres barons français étaient couverts de drap d'or et d'argent et de pelleteries précieuses, quand ils se présentèrent à Constantinople devant l'empereur Alexis Comnène.

[1] On possède peu de ces objets, sur lesquels on n'a que de vagues indications. M. Adrien de Longpérier en a fait connaître deux tirés de la collection du Louvre dans un Mémoire fort intéressant publié en 1842, sous le titre de *Description de quelques monuments émaillés du moyen-âge*, dans le *Cabinet de l'amateur*. M. Didier Petit nous semble trop absolu lorsqu'il paraît nier que des émaux aient été fabriqués au moyen âge par des Byzantins. (*Notice sur les Crucifix et sur les émaux et émailleurs de Limoges*, 1843.)

propre aux Gaulois, nos ancêtres. Philostrate, qui vivait sous Septime Sevère, dit, en parlant de harnais enrichis d'or et de diverses couleurs, que les barbares voisins de l'Océan étendent ces couleurs sur de l'airain ardent ; elles s'y unissent, se pétrifient et le dessin se conserve [1].

Un des monuments les plus remarquables de cette industrie, est un beau vase de bronze émaillé, trouvé en Angleterre dans un *barrow* ou monticule servant de sépulture, avec des bronzes et des vases de verre. C'est un des rares exemples de l'*encaustum* ou *smaltum* des anciens [2].

Du temps des premiers rois francs, on portait des baudriers, des agrafes, des bijoux qui étaient dorés et émaillés ; tels étaient la poignée d'épée, la plaque de manteau et les abeilles en or émaillé de rouge que renfermait le tombeau de Childéric découvert à Tournay en 1653 ; et on peut regarder comme se rattachant à l'art de l'émailleur, la tombe de Frédégonde (602), le monument le plus authentique qui nous reste de la première race.

Le vingt-neuvième tome de l'*Archaeologia britannica* (1841), page 70, publie un bijou émaillé représentant un portrait couronné fait avec un émail plutôt transparent qu'opaque, qui, dit-on, serait un ouvrage anglo-saxon du neuvième siècle au plus tard. On y cite un joyau du roi Alfred (du temps de Charles-le-Chauve)

[1] Il faut comparer avec ce passage un autre texte très-curieux de l'histoire naturelle de Pline, l. 34, cap. XVII, § 48, et consulter les *Recherches sur l'histoire de la peinture sur émail*, par L. DUSSIEUX, 1841.

[2] Voyez le tome XXVI (1836) de l'*Archaeologia britannica*, p. 303.

d'un caractère pareil et déposé dans le Museum Asmoleen à Oxford ; mais on les suppose exécutés par des artistes étrangers à l'Angleterre.

Cette industrie, en quelque sorte indigène en France, a dû s'y exercer sans interruption ; mais comme elle exige un apprentissage spécial et la connaissance de procédés pour la plupart tenus secrets, elle s'est nécessairement concentrée dans un petit nombre de familles. Les ouvriers qui l'exerçaient n'étaient pas obligés d'être habiles dans les arts du dessin ; il leur suffisait d'avoir des patrons qu'ils pussent copier, ce qui les mettait presque toujours sous l'influence du goût et des modèles du passé.

Les plus anciens émaux[1], certainement français, offrent différents styles ; les uns, qualifiés *romans*, doivent être des imitations de l'art romain des bas temps. M. l'abbé Texier, qui en fait mention, dit qu'on les rencontre rarement. D'autres, pareils aux sculptures ou aux miniatures des onzième et douzième siècles, sont le résultat de l'espèce d'instinct qui dirigeait alors nos artistes. On citera parmi ceux-ci deux crosses de cuivre émaillé publiées dans les planches de Willemin.

[1] M. l'abbé Texier, qui a publié dans les Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (1843) un Essai historique et descriptif sur les argentiers et les émailleurs de Limoges, propose de nommer *émaux incrustés* ceux qui sont les plus anciens. Ce sont des espèces de mosaïques en incrustation formées en remplissant d'émail des cavités creusées dans le métal par le procédé dit à *champlevé*.

Dans le premier tiers du XIV[e] siècle, vers 1330 ou 1338, on trouva le moyen d'employer des couleurs fondues et mélangées entre elles, sans être séparées par des cloisons conservées dans le métal. C'est ce qu'on nomma la *peinture d'apprêt*. Elle fut en usage jusqu'à la fin du XV[e] siècle, vers 1470, qu'on inventa de peindre en émail sur émail cru. Ce nouveau procédé a été employé jusqu'à nos jours.

L'une, trouvée à Sens, a appartenu, dit-on, à l'archevêque Atalde, mort en 933 ; l'autre, sur laquelle se lit l'inscription *Frater Willelmus me fecit*, et qui représente l'histoire de David avec des costumes et un style tout semblables à ceux des figures de la célèbre tapisserie de Bayeux, paraît être un ouvrage du onzième siècle, quoiqu'on la rapporte, ainsi que nous l'avons déjà dit, à Ragenfroy, évêque de Chartres, qui siégea de 941 à 960.

N° XLII, PLANCHE 16.

Le Musée de la Société des Antiquaires de Picardie possède une fort belle crosse provenant, dit-on, de Guillaume de Macon, évêque d'Amiens, mort en 1308, qui a tous les caractères des monuments du XII<sup>e</sup> siècle, et est exécutée avec le luxe dont on décorait cet insigne pour lequel les artistes déployaient toutes les ressources de leur talent. Elle est en cuivre doré et émaillé. Les espèces d'écailles qui recouvrent la partie enroulée ou volute imitant le corps d'un serpent, sont bleues et entourées d'un bord doré ; le saint Michel et le dragon en forme de salamandre qu'il perce de son dard, sont dorés ; leurs yeux sont en émail, et sur le dos du dragon on a incrusté des turquoises. Il en est de même des autres délicates salamandres également dorées, qui sont autour de la pomme et dont la queue se termine en tiges enroulées semblables à celles de l'arbre du bien et du mal, du chapiteau que nous avons décrit plus haut (page 90) ; les fleurons de la poignée, disposés sur un fond bleu, sont en partie dorés, en partie nuancés d'émaux de diverses couleurs.

Comme nous venons de le voir, on a employé à l'or-

nementation de cette crosse les dragons et les serpents si souvent représentés dans les grandes lettres des manuscrits occidentaux des siècles précédents et que nous ne rencontrons pas dans les productions des artistes grecs. Ici la présence de saint Michel motive mieux la présence de ces animaux fantastiques par lesquels on a pu désigner les esprits infernaux vaincus par l'Archange. On remarquera la courte tunique ayant seulement quelque broderie autour du col que porte celui-ci ; les formes sont simples et sévères, sa figure est grave et n'est pas d'un style fort élevé ; mais est-ce avec intention que l'artiste ne lui a pas donné plus de beauté ? nous ne le pensons pas. Nous ne croyons pas qu'il y ait jamais eu un principe qui ait engagé les artistes chrétiens, surtout ceux de l'Occident, à donner, de dessein prémédité, de la laideur aux anges [1].

N° I, PLANCHE 50.

Nous empruntons à un reliquaire provenant de l'église de Saint-Aignan, d'Orléans, le dessin d'une figurine de bronze doré et émaillé analogue aux statues de reine du portail de Chartres. Elle porte de longs cheveux qui recouvrent son manteau, tient à la main

[1] M. Mazure est d'un autre avis ; il cite, page 316 de sa *Philosophie des arts du dessin*, des crosses abbatiales du XII[e] et du XIII[e] siècle qui se trouvent au Musée de Poitiers et qui, dit-il, sont tout-à-fait remarquables par l'éclat des émaux et le bon goût des arabesques. On y voit des salamandres d'un charmant fini de contour, d'une grande souplesse de replis et dont la tête est singulièrement spirituelle et vivante. Mais le maître ornement est un saint Michel dont la forme est angélique, à peu près comme serait quelque fétiche adoré par les sauvages de la mer du Sud. Pourquoi ce type si grossier ? L'artiste aurait pu mieux faire assurément ; il ne l'a pas voulu, il n'a pas pu le vouloir, parce qu'il était enchaîné comme l'artiste égyptien dans ce

une sorte de sceptre fleurdelisé et a un caractère de douceur qui ne se trouve sur aucune production byzantine de l'époque.

N° XI, PLANCHE 50.

C'est ce même caractère empreint dans une figure d'évêque qui nous a engagé à dessiner avec soin celle qui se trouve à la gauche du Christ sur le couvercle d'un *escrin ou châsse en émail byzantin incrusté* du douzième siècle, faisant partie du Musée de l'hôtel de Cluny et qui se trouve déjà, mais rendu, ce nous semble, avec peu de fidélité, dans le bel ouvrage de M. du Sommerard (chap. IX, pl. 1).

N° III, PLANCHE 50.

La plaque de cuivre dorée et émaillée représentant *Aaron*, que nous donnons sous ce numéro, provient des magnifiques tombeaux des comtes de Champagne Henri Ier ou Thibaut III, qui se trouvaient dans le chœur de l'église de Saint-Etienne de Troyes, et qui sont de la fin du douzième siècle, Henri étant mort en 1181 [1], et Thibaut en 1201.

type conventionnel qui interdit à l'art tout progrès et brise l'aile de sa liberté.

La figure humaine a été de tout temps ce qu'il a été le plus difficile de reproduire. On a toujours mieux réussi dans la représentation des animaux. Ainsi sur les manuscrits carlovingiens, les animaux qui entourent la Fontaine de la Vie sont bien supérieurs pour le dessin aux personnages qui y sont peints.

[1] C'est environ à la même époque que fut faite en 1180, pour le roi Louis VII, à Barbeau, à trois lieues de Melun, *une sepouture d'or et d'argent de merveilleuse euvre, aournée de gemmes et d'autres pierres précieuses, que diroie-je de plus ? tant fu faite de grand noblece si comme l'estoire dit, que nule si bele n'avoit oncques este*

Rien n'était riche comme ces mausolées ornés de figures en ronde bosse, en argent doré, et sur lesquels étaient incrustés des pierreries et de nombreux émaux, objet de l'admiration générale. On ne les découvrait jadis que dans les grandes solennités. Ils furent détruits à l'époque de la Révolution, et c'est à peine s'il en subsiste quelques débris. On en trouve une description détaillée dans les *Mémoires historiques de Champagne*, par Baugier, tome Ier, p. 153, et on voit le dessin de l'ensemble du tombeau du comte Henri Ier, dit le Large, dans l'Atlas du *Cours d'antiquités nationales* de M. de Caumont. Pl. C *bis*.

On peut affirmer que dans toutes ces figures remarquables par leur naturel et leur naïveté, rien n'a été emprunté à des modèles étrangers, et que l'influence byzantine ne s'y montre en aucune manière.

Cependant M. Texier, qui a fait une étude suivie des émaux de Limoges, dont il discerne avec goût les différents styles, dit qu'on en exécuta dans cette ville, surtout pendant le cours des XIe et XIIe siècles, d'après des modèles byzantins, puisque ceux-ci furent à leur tour abandonnés dans le premier tiers du XIIIe siècle. Les figures exécutées par les émailleurs revinrent pareilles à celle des sculptures et des verrières de ce temps, où l'art national se montre avec tant d'originalité. Sans affirmer que les choses se soient passées absolument ainsi, il serait fort digne d'attention que ce retour aux formes indigènes coïncidât avec l'établissement de l'em-

*veue puis le tems Salemon jusques au jour que ele fu parfaite et assise.* Traduction de la *Chronique de Sigebert*, abbé de Gemblous ; bibliothèque royale, manuscrit 7137². Manuscrits français de M. Paulin, Paris, t. V, p. 373.

pire latin en Orient, avec une époque que l'on avait cru être celle où les productions des Grecs se répandirent le plus abondamment chez nous. Mais le pillage de Constantinople par les croisés y ferma, pendant des années, les écoles artistiques qui y existaient, et détruisit, ainsi que nous l'avons déjà dit, la plupart des admirables restes de l'antiquité qu'on y conservait encore.

Nous ne pouvons rien affirmer sur l'origine limousine des émaux que nous venons de décrire. Il est à regretter que M. l'abbé Texier n'ait pas fait graver le plus ancien spécimen qu'il connaisse de ce genre de peinture exécutée en France dans la manière de Limoges : c'est un débris de châsse orné d'incrustations bleues et de rosaces, sur lequel se trouve une figure de saint imberbe, gravée et comme niellée sur le métal doré ; il est vêtu de la tunique et du manteau ou dalmatique[1] bordée de perles et de pierreries ; sa main gauche tient un livre oblong, décoré d'ornements aux angles et au milieu ; l'index de la main droite semble montrer le ciel, ses pieds nus et vus de face continuent la ligne perpendiculaire des jambes. Le fond d'émail bleu est ourlé d'une bordure de croix grecques en or et orné de rosaces de différentes couleurs. Le caractère de cette figure et de l'encadrement d'architecture qui l'entoure est, assure M. Texier, purement byzantin. Une inscription disposée perpendiculairement nous apprend qu'elle est l'ouvrage d'un *Guinamundus*, moine de la Chaise-Dieu (Fr. Guinamudus me fecit), déjà mentionné dans d'anciens manuscrits[2], comme ayant enrichi, en

[1] Texier, pages 134 et 183.

[2] Labbe, Nova bibliotheca manuscriptorum.

1077, de lames de cuivre dorées et émaillées et peut-être de sculptures qualifiées admirables, un magnifique sépulcre ou tabernacle où était gardé le chef de saint Front, dans l'abbaye de ce nom, à Périgueux, et qui fut détruit par les huguenots au XVIe siècle [1].

Cette date précède de beaucoup les indications les plus reculées que l'on ait recueillies dans les auteurs du temps sur les ouvrages de Limoges appelés par eux *Opus Limocenum*. Les reliquaires limousins les plus anciens dont M. l'abbé Texier a pu retrouver la mention, ne remontent pas au-delà de 1160 environ [2].

M. du Sommerard a figuré dans son Album (2e série, pl. 38) les deux plaques en émail que l'on croit provenir du maître-autel en cuivre doré et émaillé fait en 1165 [3] pour l'église de Grandmont et détruit à l'époque de la révolution. Sur l'une d'elles, on voit saint Etienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont.

L'église, jadis abbatiale de Maussac en Auvergne, possède encore la châsse de saint Calminius, qu'un abbé appelé Pierre, probablement le deuxième du nom, qui vivait en 1168, fit exécuter, ainsi que l'apprend l'inscription : *Petrus abbas mauziacus fecit capsam precio.*

Ces exemples suffisent pour établir que les émailleurs de cette partie de la France ont longtemps travaillé sous l'influence de l'art byzantin ; mais par

[1] Voyez *les Arts au moyen âge*, par M. du SOMMERARD, t. III, p. 146.

[2] M. du Sommerard cite la date de 1137.

[3] C'est cette même date que M. A. de Longpérier assigne à un curieux reliquaire en argent doré et orné d'émaux, venant de Saint-Denis, et faisant partie de la collection du Louvre. Il a contenu jadis un bras de Charlemagne et a sans doute été fabriqué pour l'empereur Frédéric Barberousse qui y est représenté.

l'effet de quelles circonstances cette influence put-elle s'exercer ? Il paraît qu'elle ne fut pas la suite de rapports directs établis avec les Grecs, mais qu'elle eut lieu par l'intermédiaire des Vénitiens qui vinrent s'établir dans le Limousin et apportèrent avec eux des patrons peut-être déjà modifiés par l'usage qu'ils en avaient fait en Italie [1].

M. du Sommerard, qui appela un des premiers l'attention sur ce point, attribuait l'établissement des anciennes fabriques d'émaux de Limoges à des ouvriers qui suivirent le doge Pierre Orseolo, lequel, accompagné de saint Romuald, s'enfuit de Venise dans l'automne de l'année 978, emportant avec lui beaucoup de richesses, et prit l'habit monastique dans le Roussillon[2].

C'est ce même doge qui entreprit, à l'aide d'artistes grecs, la réparation de l'église de Saint-Marc et du palais ducal de Venise, qui avaient été endommagés par un incendie en 976. On dit qu'il avait également commandé cette année à Constantinople un magnifique devant d'autel doré et émaillé qui ne fut terminé qu'en 1106 et que l'on conserve encore à Venise, où il est connu sous le nom de *Palla d'oro* [3].

[1] C'est ce que M. l'abbé Texier appelle l'art gréco-vénitien implanté à Limoges.

[2] Une vieille tradition attribue à ce personnage la construction de l'église de Saint-Front de Périgueux, qui a des coupoles et paraît faite à l'imitation des églises d'Orient. L'existence de ces églises à coupoles, au nombre de huit ou dix, dans le midi de la France, à Cahors, à Périgueux, à Naillac, à Notre-Dame-du-Puy, à Angoulême, à Rhodez, à Solignac, etc., est dans l'histoire de l'architecture un phénomène très-remarquable et difficile à expliquer, surtout pour les personnes qui ont établi, sur des raisons solides, le peu d'influence exercée par l'art byzantin sur les constructions et les monuments de toute espèce du Nord de la France. Peut-être des circonstances locales suffisent-elles pour rendre compte de cette anomalie.

[3] Il a été question de ce devant d'autel à la page 54 de notre

Sans doute M. du Sommerard n'a pas voulu dire que ces étrangers introduisirent en France l'art de l'émailleur, mais qu'ils fournirent aux ouvriers, qui peut-être exerçaient cette profession à Limoges depuis des siècles, des patrons nouveaux qui les mirent à même de faire de leurs œuvres une branche de commerce plus lucrative.

Des renseignements recueillis d'autres sources apprennent effectivement que dès 979, il vint s'établir à Limoges, dans une rue appelée Vénitienne et dans l'un de ses faubourgs, des marchands de Venise qui, dans l'intérêt de leur commerce d'épicerie et d'étoffes du Levant, y fondèrent un magasin ou comptoir d'où ils fournissaient leurs marchandises au reste du rayaume.

Ainsi ce fut une circonstance en quelque sorte locale, et du reste curieuse à constater, qui donna pendant environ deux siècles aux produits d'une fabrication toute française le caractère oriental, caractère adouci néanmoins et modifié en quelques points, soit par les Italiens qui procuraient les modèles, soit par les Limousins eux-mêmes [1].

Beaucoup d'autres produits des fabriques de Limoges portent sans doute le cachet d'un autre style, et le plus souvent c'est sans fondement qu'on qualifie de byzantins les bijoux, les crucifix émaillés, les châsses qui en

premier volume. Suivant Zanetti (*Della pittura Veneziana*), San Pietro Urseolo en commanda l'exécution à Constantinople en 980. Cette peinture fut placée à Saint-Marc sous le doge Ordelafo Faliero, en 1102 ; elle fut restaurée ensuite par les ordres du doge Pietro Ziani, l'an 1209. (Voyez l'*Histoire de la peinture* de LANZI, t. III, pl. XIV.)

[1] Ainsi les inscriptions ne sont plus en grec, la crosse des évêques se recourbe en pedum, la manière de bénir est différente, le pouce se rapproche du doigt annulaire au lieu de rester ouvert, etc.

proviennent et qui sont plutôt romans, d'origine latine et occidentale [1].

Puisqu'il est question dans ce chapitre des reliquaires émaillés, nous ne quitterons pas ce sujet sans indiquer le plus précieux que l'on connaisse et qui offre l'ensemble de toutes les qualités qu'on peut demander dans un ouvrage d'art : c'est le célèbre reliquaire d'Orviette. Son ensemble, dont on trouve le trait dans les planches de Seroux d'Agincourt, a la forme du dôme ou cathéthédrale d'Orviette ; mais ce qui le distingue surtout, c'est l'excellence du dessin des scènes diverses qui y sont peintes et qui sont relatives au miracle de Bolsene, sujet d'une admirable fresque de Raphael. L'une d'elles, représentant le pape Urbain IV suivi des cardinaux, est gravée à la page 54 du tome II de la *Storia della pittura Italiana* de Giovanni Rosini. Il est impossible d'offrir des expressions plus vraies et plus variées et un talent plus approfondi. Ce qui reste à savoir, c'est si le Siennois Ugolino di Maestro Vieri, qui florissait en 1326, l'a exécuté [2] sur ses propres dessins ou a emprunté ces dessins à un des premiers maîtres du temps. Le caractère en est supérieur aux productions gio esques de l'époque et se rapproche bien plus du style antique.

[1] Cette opinion se trouve formellement énoncée à la page 344 du tome II des *Bulletins* des séances du Comité historique des arts et monuments près le Ministère de l'instruction publique.

[2] En 1338, suivant Vasari.

CHAPITRE XI.

## QUATORZIÈME SIÈCLE.

La sévérité de mœurs et la simplicité de costumes, sa suite naturelle, qui s'étaient maintenues pendant le long règne du saint roi, ne purent subsister longtemps après sa mort, et la fin du treizième siècle vit s'altérer à la fois les habitudes graves et pieuses et les formes pures et gracieuses qui donnaient aux œuvres artistiques de cette époque leur principal caractère.

Une ordonnance somptuaire, publiée en 1294, qui règle le nombre et le prix des vêtements à l'usage des deux sexes, suivant la différence de rang et de fortune, prouve qu'alors le luxe était porté à un point tel qu'on avait cru nécessaire d'y remédier. Les arts s'en ressentirent sans doute, et c'est probablement de ce moment qu'on chercha à dorer les habillements, à les charger de broderies et d'ornements qui ne furent pas toujours de bon goût.

La disposition du costume, qui était presque le même pour les deux sexes et qui ne différait guère pour les femmes que par la longueur de la robe qui tombait sur les pieds, reçut quelques modifications. Ainsi, on recommença à indiquer, mais sans les séparer encore, la différence du jupon et du corps de la robe[1]. Les hommes

[1] Cette distinction se remarque également sur les costumes des hommes. Voyez sous ce rapport la planche. de l'ouvrage de Willemin qui a été tirée d'un manuscrit de la Bible sous le n° 632, supplément de la Bibliothèque du roi.

étaient généralement recouverts d'une espèce de froc, ample surtout sans ceinture, garni d'un capuchon, qui n'accusait aucune des formes du corps, n'offrait aux dessinateurs que des modèles ingrats et peu propres à les inspirer.

Ces derniers d'ailleurs essayèrent de changer le type des physionomies qui, ainsi que nous l'avons fait remarquer, étaient pour la plupart insignifiantes et dépourvues d'expression. Ils voulurent les varier ; mais ne se faisant aucune idée de la beauté, ils ne surent d'abord que grossir les traits du visage et leur donner un caractère commun et grossier. Les défauts que nous venons de signaler se trouvent dans le petit bas-relief en ivoire décrit ci-après.

N° LXIII, PLANCHE 2.

Cette plaque d'ivoire qui, probablement, a fait partie d'un miroir, offre des figures qui, au lieu des traits doux et fins qu'on remarque sur les personnages du n° 57 qui l'avoisine, en ont de caractérisés et de désagréables, bien peu en rapport avec le sujet qu'elles représentent, puisqu'il s'agit des fiançailles de deux amants ; la jeune personne porte un chien, symbole de la fidélité, et une autre femme paraît tenir la couronne dont l'amour les récompense. Le caractère de ces physionomies se retrouve sur divers monuments du commencement du quatorzième siècle [1] et prouve

[1] On peut voir dans le Trésor de glyptique (pl. XXXIX de la dixième livraison des ornements) deux miroirs en ivoire, représentant l'attaque du château de l'Amour, analogues pour le style à celui que nous publions. Les costumes sont les mêmes, et on leur donne pour date le XIVe siècle. On trouve aussi des figures pareilles pour le costume et

quels essais infructueux on avait faits pour changer les modèles du siècle précédent. On ne les avait modifiés qu'en les exagérant, et on n'était parvenu qu'à les enlaidir.

Le froc que porte le fiancé, la cotte que porte la jeune femme, sont loin d'être gracieux, et rien ne plaît dans une composition qui ne devrait inspirer que des idées agréables.

---

VIERGE DORÉE DU PORTAIL DU MIDI DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS. N° LXIV, PL, 21.

D'autres artistes furent cependant moins maladroits et s'y prirent d'un autre manière pour donner de l'expression à leurs personnages. Nous venons de voir marquer de gros traits le visage d'une jeune fille, et nous avons été choqués du défaut de sentiment, de l'absence complète de goût qui caracterise cette production ; mieux eût valu sans doute la froide et immobile physionomie des figures du treizième siècle ; cependant il était à désirer qu'on parvînt à les animer et à donner, par exemple, à certaines images de la Sainte-Vierge cette expression de tendresse, ce sourire maternel, qui prêtent un si grand charme à quelques madones de Léonard de Vinci, de Raphaël d'Urbin ou du Corrège. En France, au commencement du quatorzième siècle, c'était beaucoup de le tenter, puisque rien

le caractère de tête, tirées du manuscrit n° 6,820 de la Bibliothèque impériale, dans les planches de l'ouvrage de Willemin. On les donne comme étant de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Comparez aussi dans l'ouvrage de d'Agincourt des figures copiées sur un manuscrit de Sénèque le tragique.

jusque-là n'avait pu y conduire ; ce n'étaient pas les vierges byzantines, toutes tristes et sévères, qui auraient pu servir de modèles, il fallait que nos sculpteurs tirassent entièrement d'eux-mêmes ce qu'il y avait de nouveau et d'inspiré dans ces essais.

Une statue de la Vierge, placée au portail du midi de la cathédrale d'Amiens, et entièrement différente par le style des figures qui l'entourent, toutes plus anciennes et remarquables par leur insignifiance et leur raideur, nous offre un exemple intéressant des tentatives faites pour agrandir le cercle dans lequel l'art s'était jusque-là renfermé.

La Vierge porte sur son enfant des regards doux et caressants ; elle lui sourit tendrement ; il serait sans doute à désirer que l'air gracieux de sa figure ressemblât moins à la mignardise, qu'il y eût moins d'afféterie dans son ensemble, enfin que l'effort s'y fît moins sentir [1] ; mais cet effort même était déjà beaucoup ; on doit savoir gré à l'artiste de l'avoir entrepris et lui tenir compte des difficultés qu'il lui fallut surmonter pour produire une pareille statue. Nous ajouterons que les draperies et les ajustements sont bien traités et sans aucun mauvais goût.

Nous ne savons rien de positif sur la date de cette statue ni sur l'époque à laquelle elle a pris la place d'une statue de saint Honoré, contemporaine des autres sculptures du portail où elle se trouve et qui portait le nom de cet évêque. Mais si on fait attention à la forme des vêtements, à la simplicité de leur agencement, on

[1] Notre dessin, quoique fait avec soin, ne rend pas autant qu'il l'aurait dû, le caractère tout mignard de la figure.

en conclura qu'elle a dû être exécutée dans le quatorzième siècle, avant le grand changement qui s'opéra dans le costume et par suite dans les œuvres des artistes, vers le milieu du règne de Philippe de Valois [1].

---

PETITE VIERGE DE MARBRE. N° I, PL. 51.

Nous ignorons la provenance de cette petite statue de marbre [2], qui appartient à M. Michelé, au cabinet duquel nous avons déjà fait quelques emprunts. Nous la supposons exécutée au commencement du quatorzième siècle, à une époque où nous venons de voir que l'on s'ingéniait à donner du sentiment et de la vie aux figures, en quelque sorte muettes et comme endormies du siècle précédent. Si les efforts des artistes ne les conduisirent le plus souvent qu'à ce résultat peu satisfaisant, comme il est arrivé pour la Vierge dont il vient d'être question, il en est tout autrement de celle placée sous ce numéro. Celle-ci se distingue par une grâce exquise unie à une modeste simplicité; rien n'est doux comme son regard, rien de pur comme son profil qui cependant semble à peine arrêté. Il était difficile de rendre avec plus de charme, avec un goût plus délicat, ce qu'a de bon et de bienveillant l'accueil fait par la Vierge Marie au fidèle qui l'implore. C'est

[1] Cette statue, connue sous le nom de *Vierge dorée*, a fait appeler de ce nom le portail du midi de la cathédrale d'Amiens, désigné jadis sous celui de portail Saint-Honoré. Elle attirait assez l'attention pour qu'un particulier qui a désiré, dit-on, par humilité, rester ignoré, fit en 1705 les frais de la dorure. Nous ne savons pas si elle avait été dorée antérieurement.

[2] La main droite de la Vierge et la tête de l'enfant sont de restauration moderne.

bien là la consolation de l'affligé, le refuge du pécheur, la source des miséricordes célestes. Aussi, suivant quelques personnes, *l'Art Chrétien* aurait trouvé dans cette petite figure son expression la plus fidèle et la plus aimable. Elle serait une preuve de la vérité de ce qu'avancent les écrivains mystiques de nos jours, que l'art n'a nullement besoin d'avoir acquis de la science pour satisfaire aux besoins du sentiment religieux, que le mérite de l'exécution n'est que secondaire et doit être subordonné à celui de la pensée.

Nous avons peu de renseignements sur les modifications plus ou moins notables qui s'opérèrent dans les costumes, depuis la fin du treizième siècle jusqu'au règne de Philippe de Valois [1].

Depuis des siècles, les hommes ne connaissaient

[1] M. l'abbé Velly, cependant, dans son *Histoire de France*, parlant des plaintes adressées en 1311 au Concile de Vienne sur les déréglements du clergé, dit que quelques clercs paraissaient en public avec des chausses déchiquetées, rouges ou vertes, vêtus d'habits rayés ou mi-partis de deux couleurs (modes que l'on croit ne s'être montrées que beaucoup plus tard). Il dit que les religieuses portaient des étoffes de soie et des fourrures précieuses, se coiffaient en cheveux avec beaucoup de coquetterie. Je n'ai pas vérifié toutes les citations qu'il a faites, mais plusieurs sont moins explicites qu'il ne le fait entendre. Ainsi dans les *Annales ecclésiastiques* de Rinaldi, on dit seulement des clercs : *Quam plurimi hodie deformiter vivunt in transformatione habituum... vide qualiter se gerunt in forma, immo deformatura vestium.* Ce qui n'indique peut-être que l'abandon du costume ecclésiastique pour prendre celui des laïcs. Les auteurs de l'Art de vérifier les dates disent que ce ne fut que sous Charles V qu'on imagina les habits mi-partie, et que ce fut aussi sous ce règne que les nobles des deux sexes commencèrent à porter les armoiries de leurs maisons brodées sur leurs habits. Si cela est vrai, plusieurs vitraux que l'on croit du XIIIe siècle ne seraient que du XIVe siècle. Les blasons appliqués sur les habits eurent sur les arts une fâcheuse influence, en faisant sacrifier au dessin exact des armoiries les formes mêmes du corps qui devaient être étudiées avant tout.

qu'une manière de se vêtir, peu différente de celle que les femmes ont continué d'adopter jusqu'à nos jours. Les personnes élevées en dignité, les nobles, quel que fût leur âge, tous ceux même qui n'appartenaient pas à la dernière classe de la société [1], auraient rougi de se montrer autrement que vêtus de robes amples et longues dont la tradition remontait aux Romains, quand tout-à-coup un changement complet et général se fit dans le costume.

Un auteur contemporain, le second continuateur de Nangis, nous fait connaître la mode nouvelle en termes qu'il est bon de rapporter : « Aux environs de « l'an 1340 [2], les hommes et particulièrement les nobles, « les écuyers et leur suite, quelques bourgeois « et tous les serviteurs commencèrent à changer « de costumes et d'habits ; ils prirent des robes si « courtes et si étroites, qu'elles laissaient apercevoir « d'une manière honteuse les fesses et les « parties naturelles. Ce fut pour le peuple une chose « très-étonnante que de voir ainsi vêtues des per- « sonnes qui auparavant ne se montraient que d'une « manière honnête. Tous les hommes commencèrent « aussi à laisser croître leur barbe. A l'exception de « la famille royale, presque tout le monde en France « prit cette mode, qui ne fut pas un mince sujet de « dérision ; car beaucoup de ceux qui l'adoptèrent n'en

[1] Les ouvriers et les gens de la campagne avaient de courtes tuniques et des espèces de caleçons lors de leurs travaux.

[2] Cette date est intéressante à remarquer, car des écrivains modernes ont dit, nous ne savons d'après quelles autorités, que vers 1342 les officiers et soldats de l'Allemagne apportèrent en Italie une mode qui ne tarda pas à être adoptée par la France, l'Espagne et l'Angleterre.

« furent que plus dispos à fuir devant l'ennemi, ce « que l'occasion prouva par la suite. [1] »

Le même chroniqueur remarque que seize ans plus tard, en 1356, dans l'année même où la France, ruinée par une guerre malheureuse, vit se livrer la funeste bataille de Poitiers, à l'indécence, à l'extravagance du costume mentionné ci-dessus vinrent se joindre un luxe et une profusion jusqu'alors inconnus d'ornements et de joyaux ; on couvrait le capuchon et la ceinture de perles et de pierres précieuses, et, ce qui ne s'était pas encore vu, on orna les bonnets de plumes d'oiseaux [2].

[1] Les grandes Chroniques de Saint-Denis disent à peu près la même chose à la date de 1446. Elles attribuent la perte de la bataille de Crécy « à l'orgueil de Seigneur et en convoitise de richesse et en « deshonnesteté de vestements et de divers habits qui couroient « communément par le royaulme de France, car les uns avoient les « robes si courtes qu'elles ne leur venoient pas aux naches et quand « ils se baissoient pour servir aucun seigneur, ils monstoiyent leurs « brayes et ce qui estoit dedans à ceux qui estoient derrière eux..... « et si avoient leurs chaperons détranchés meunement tout entour et « si avoient une chausse d'ung drap et l'autre d'autre et leur venoient « leurs cornettes et leurs manches près de terre et sembloient mieux « être jongleurs, que autres gens. » Il résulte de ce passage que les habits mi-partie et les longues manches pendantes, dites à l'ange ou manches perdues, commencèrent à être en usage sous Philippe de Valois et ne furent pas inventées, comme on l'a dit, sous Charles V et Charles VI.

[2] C'était au milieu du XIVe siècle, à une époque où tous les malheurs semblaient s'être réunis pour accabler la France, où la guerre étrangère et la guerre civile portaient à la fois la désolation dans toutes les provinces, que la famine et une peste cruelle avaient déjà dépeuplées, qu'on ne s'occupait que d'amusements frivoles, de disputes puériles et ridicules. La religion avait perdu son empire, et la noblesse ne se distinguait que par le désordre de sa vie, la recherche et la bizarrerie de ses habillements. Non-seulement les arts étaient abandonnés et aucune construction remarquable ne date de ce temps; mais les chroniqueurs déplorent l'incendie et la destruction d'un grand nombre d'églises et de monastères dus à la piété du siècle précédent, principalement dans le Valois, le Vermandois, le Beauvoisis et la Picardie.

A ces modes indécentes s'en ajoutèrent d'autres non moins extravagantes qui bouleversèrent toutes les idées qu'il était possible de se faire de la beauté. Le même continuateur de Nangis nous dit à l'année 1365 que presque tout le monde, outre ces habits très-serrés et découvrant les fesses, *vestes strictissimas et usque ad nates decurtatas*, portait, ce qui est encore plus monstrueux, des souliers pourvus d'une énorme corne, soit en avant, soit sur le côté, ce qui les faisait ressembler aux ongles des griffons [1] ; ces souliers, appelés poulaines, étaient si opposés à la conformation naturelle des membres, et c'était un si véritable abus contre nature, que le roi Charles V et le pape Urbain V les condamnèrent sévèrement, *sub magna pœna*, par des peines temporelles et spirituelles, *sic etiam*, dit notre chroniqueur, *des robis brevibus et aliis dissolutionibus vestimentorum tam virorum quam dominarum fœminarum infra breve tempus mutatus est habitus*.

Les dispositions prises par Charles-le-Sage n'eurent pas tout le succès qu'il en attendait pour la réforme des modes ridicules de son temps, et ce qu'en espérait le bon moine [2] qui nous a transmis ces détails ne s'est

[1] Orderic Vital raconte que sous le règne de Guillaume-le-Roux, le comte d'Anjou, Foulque IV, surnommé le Rechin, inventa pour cacher la difformité de ses pieds, des chaussures recourbées en cornes de béliers ou en queues de scorpion, auxquelles on donna le nom de Pigaches, et que cette mode se répandit avec rapidité. Toutefois elle fut probablement interrompue pour se renouveler longtemps après au milieu du XIVe siècle. Le nom de poulaine a fait conjecturer que cette mode venait de Pologne, d'autant plus qu'en Angleterre on donnait à ces souliers le nom de *cracove*, et on en attribuait l'introduction à la reine Anne de Bohême, épouse de Richard II, qui donna d'ailleurs l'exemple d'un luxe effréné.

[2] On sait maintenant que ce continuateur de Nangis est Jean de

pas réalisé, puisque, encore longtemps après, les auteurs qui avaient de la gravité dans les mœurs ne pouvaient se faire à ce costume écourté qui choquait toutes leurs idées de décence et de pudeur. Ainsi Philippe de Maizières, qui écrivit *le Songe du vieux Pélerin* de 1376 à 1378, s'y exprime ainsi : « Les « princes, les rois mêmes, qui devroient être des mo- « dèles d'honnêteté, vont si court vêtus qu'ils montrent « la forme de leur derrière et de tout ce que la pu- « deur doit cacher, tandis que les animaux couvrent « de leur queue les secrets de nature. »

Néanmoins les ordonnances de Charles V et l'exemple donné par ce prince durent avoir produit quelque modification dans les habillements, modification qu'il serait peut-être possible de spécifier, si une grande confusion n'avait été jetée sur le caractère tout particulier des costumes du quatorzième siècle, par les publications mêmes qui avaient pour but de les faire connaître. Nous mentionnerons en première ligne l'ouvrage d'ailleurs si important du Père Montfaucon. Ce savant bénédictin a, le premier, recueilli, dans ses *Monuments de la monarchie française*, tout ce qui pouvait nous instruire sur les mœurs et les costumes des Français, surtout ce qui nous représentait les évènements mémorables de notre histoire, en indiquant avec soin les sources où il avait puisé. Mais ceux qui se sont servis de son ouvrage n'ont pas toujours fait assez d'attention aux indications qu'il donne. C'est ainsi, par exemple, que, pour ce qui regarde le quator-

Venette, auteur des *Trois Maries*, né à Venette, dans le voisinage de Compiègne, vers l'an 1308, et probablement moine de Saint-Denis.

zième siècle, Montfaucon a fait copier les miniatures d'un beau manuscrit des Chroniques de Froissart conservé à la Bibliothèque impériale sous les n^os 6320-21-22 et 23, qui provient de la riche collection de Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuse, mort en novembre 1492 et acquise par le roi Louis XII. Ces miniatures ont été exécutées pour ce seigneur dans la deuxième moitié du quinzième siècle et représentent les costumes de cette époque, surtout ceux de la Flandre, lesquels différaient beaucoup des habillements à la mode dans le siècle précédent. Ces dessins cependant ont conduit des hommes instruits d'ailleurs à raisonner à faux sur les costumes et en général sur les œuvres artistiques du quatorzième siècle [1].

[1] C'est ainsi que Lévesque de la Ravalière cite dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions (année 1745) la miniature tirée de ce manuscrit de Froissart, où est représentée l'arrestation du roi de Navarre par le roi Jean, à Rouen, en 1356, comme une preuve du raccourcissement des habits sous ce règne ; c'est ainsi que récemment, dans les planches qui accompagnent l'histoire des ducs de Bourgogne par M. de Barante, la figure de la reine d'Angleterre, Isabelle de France, femme d'Edouard II, est donnée avec le costume qu'elle porte dans le même manuscrit.

On conservait au Musée des monuments français, et maintenant on voit dans l'église souterraine de Saint-Denis, à côté des sépultures de saint Louis et de ses enfants, deux pierres gravées en creux, provenant du monastère de Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers, et représentant des sergents d'armes qui, après la bataille de Bouvines, firent le vœu d'ériger une église de Sainte-Catherine, vœu qui fut exécuté plus tard à leur prière par saint Louis. Les figures des deux sergents d'armes sont dessinées en costume civil et en costume militaire, l'un et l'autre également fort curieux.

Ce monument ne peut être du XIII^e siècle, comme on le dit dans la description du Musée des monuments français de Lenoir, ni de l'année 1314, comme l'indiquent les planches de Willemin. La date MCC et XIII, inscrite sur ces pierres, est celle de la bataille de Bouvines. La dimension extraordinaire des manches, la forme de l'espèce de veste et celle des armures dont les personnages sont revêtus, ne

Philippe-de-Valois n'aimait ni les lettres, ni les arts, ni ceux qui les cultivaient. Les trois fils de Philippe-le-Bel, auquel il succéda, ne paraissent pas les avoir encouragés plus que lui. Ce ne fut que pendant les dernières années de son règne que Charles V, ayant rétabli les affaires du royaume par sa prudence et son habileté, se livra à son penchant pour la littérature et les arts. Mais on ne voit pas que le bon goût ait eu le temps de se former. Le trésor qu'il avait amassé et qui eût pu être employé d'une manière utile, fut volé à sa mort par le duc d'Anjou et ses autres frères, qui dilapidèrent le royaume pendant la minorité de Charles VI. Si on ajoute à ces causes la misère générale, les guerres continuelles et funestes, les dissensions intestines qui occupèrent le cours entier de ce siècle malheureux, on ne s'étonnera pas que les monuments véritablement historiques y soient si rares.

Les architectes et les sculpteurs découragés ne nous ont laissé qu'un bien petit nombre de productions dans lesquelles ils évitaient encore de laisser des traces du goût frivole et extravagant qui dominait alors. Ils avaient le bon sens de ne représenter leurs personnages, soit sur les édifices religieux, soit sur les tombeaux, que d'une manière décente et qui ne choquât que le moins possible les anciennes coutumes. Il en était autrement des dessinateurs chargés d'enjoliver de leurs miniatures les poésies allégoriques et galantes et

peuvent faire remonter cette sculpture plus haut que le milieu du XIV[e] siècle et peut-être n'est-elle que du XV[e]. Nous avons cru cette remarque nécessaire pour prévenir l'objection qu'on pourrait tirer de ces pierres, afin d'infirmer l'indication que nous avons donnée sur l'époque où le costume changea au XIV[e] siècle.

les romans de chevalerie, qui étaient alors la lecture favorite des gens de cour, des dames et de toute la jeunesse élégante du siècle. Là on se plaisait à flatter les caprices du jour, on imitait les modes nouvelles, on les exagérait peut-être. On connaît, d'après les planches de Willemin, quelques-uns des dessins d'un manuscrit de Lancelot du Lac, nommé *la quête du saint Graal* [1], qui nous en offrent de curieux exemples.

---

FIGURES TIRÉES D'UN MANUSCRIT DU ROMAN DE LA ROSE, Nos LXVI et LXVII, PL. 25.

Ces figures sont copiées sur les petites miniatures d'un manuscrit du Roman de la Rose écrit au quatorzième siècle, vendu à Paris en 1837 [2].

Le n° 66 représente celui que Jean de Meung appelle *le premier roi* et qu'il dépeint ainsi :

> Un grant villain entre eulx esleurent,
> Le plus ossu de quaps qu'ils furent,
> Le plus corsu et le greigneur,
> Et le firent prince et seigneur.

On remarquera effectivement qu'il est d'une plus forte proportion que les figures placées sous le n° 67, et qui sont celles de dame Richesse et de l'Amant.

[1] C'est le n° 6944 de la Bibliothèque impériale. Il est du XIVe siècle, et suivant Paulin Paris (*Manuscrits français*, t. II, p. 363), il aurait été exécuté en Italie. Il a appartenu au premier duc de Milan, Galeas-Marie Sforce. On croit que Louis XII le rapporta de Pavie.

[2] Ce manuscrit, dont le texte offre beaucoup de différences avec ceux dont Méon s'est servi pour son édition du Roman de la Rose, a 70 petites miniatures exécutées en grisaille avec une extrême finesse.

Jouxte une clere fontenelle,
Pensant à la rose nouvelle,
En ung bel lieu très delectable,
Dame plaisante et honnorable,
Gente de corps, belle de forme,
Vis umbroyer dessoubs un orme,
. . . . . . . . . . . . . .
Mais la dame avoit nom Richesse.

On peut juger, en ayant ce dessin, quel était le costume d'un petit-maître, d'un élégant tel qu'était l'Amant, personnage principal du Roman de la Rose et celui d'une dame *plaisante et honorable*, *gente de corps*, *belle de forme* [1].

---

FIGURINE DE BRONZE. N° LXVIII, PL. 9.

Nous avons vu plus haut que lorsque les nouveaux costumes s'introduisirent en France, vers l'année 1340, les domestiques furent les premiers à les adopter, sans doute par l'ordre de leurs maîtres.

Cette façon bizarre de se vêtir excita un étonnement général et ne fut pas seulement un objet de blâme de la part des moralistes et des prédicateurs, mais fut aussi pour le peuple un objet de dérision et de moquerie. Elle enfanta des caricatures, des charges qui peut-être

[1] La Bibliothèque impériale possède un manuscrit des poésies de Guillaume de Machaut portant le n° 7612, exécuté probablement sous le règne du roi Jean, dans lequel Willemin a copié quelques miniatures, mais il a négligé de reproduire les plus curieuses. Les femmes sont vêtues à peu près comme celles du n° 67 ; elles sont coiffées en cheveux avec des nattes, rarement avec un bourrelet ; une longue bande leur pend également des coudes jusqu'à terre. Elles sont assez gracieuses, mais le costume des hommes est surtout remarquable ; rien de plus grotesque que la manière dont sont habillés les jeunes gens. Ils sont aussi ridicules dans leur genre que l'amant du Roman de la Rose, sans cependant être costumés de même.

pour la première fois dans le moyen âge furent motivées par l'étrangeté de la mise. On modela des loquets de portes, des chandeliers en forme de ces varlets qui ressemblaient plutôt à des singes qu'à d'humbles serviteurs. Plusieurs de ces objets échappés à la destruction sont parvenus jusqu'à nous, et ont souvent donné lieu aux méprises les plus étranges [1]. Telle est la petite figurine de bronze placée sous le n° 68 et qu'on nous assure avoir été trouvée près d'Amiens. Les cheveux assez longs sont taillés en rond autour de la tête qui est couverte d'une espèce de bonnet garni d'un rebord et dont la pointe est recourbée en arrière. Le menton barbu s'allonge aussi en pointe. La poitrine est

[1] *Le Magasin pittoresque*, recueil ordinairement bien rédigé et instructif, a publié dans son quatrième volume, page 333, une figure du même genre, beaucoup plus grande, dont l'original est, dit-on, conservé au cabinet de médailles à Paris, et qu'il donne comme étant un personnage gaulois. Nous avons vu, dans le cabinet de M. Sauvageot, un bronze presque entièrement pareil à celui-ci et qui nous a paru de fabrique allemande; il représente, sans aucun doute, un page ou un valet porteur de torches dans le costume étriqué du XIV<sup></sup>e siècle. Il a le justaucorps à boutons, étroitement serré aux reins, la seconde ceinture autour des hanches, les souliers à la poulaine et une barbe symétriquement arrangée.

L'origine allemande de ces bronzes, l'opinion déjà mentionnée de l'importation de cette mode par des soldats étrangers, ces troupes russes et prussiennes qui nous ont offert quelque chose de pareil en 1814, feraient peut-être penser que quelque peuplade du Nord de l'Europe a pu s'habiller de tout temps ainsi et introduire à plusieurs reprises chez nous ce costume remarquable. A la même page, *Le Magasin pittoresque* donne le dessin de figurines de fer représentant des hommes barbus et velus; elles nous ont paru également fabriquées au XIII<sup></sup>e ou au XIV<sup></sup>e siècle, etoffrir l'image non des Hercules gaulois, mais des enchanteurs ou des sauvages, qui jouaient un si grand rôle dans les romans de chevalerie. On en voit souvent de pareils sur les jetons du même temps. Cette explication a été développée par M. A. de Longpérier, d'abord dans les Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France, puis dans *la Revue d'archéologie*.

gibbeuse, tout-à-fait comme celle des officiers russes modernes, et, comme chez eux aussi, la taille est fortement serrée à la ceinture. La courte jaquette dont ce personnage grotesque est revêtu couvre à peine les fesses et se termine par une seconde ceinture placée ici sur les hanches, qu'on appelait ceinture d'honneur, qui se retrouve sur presque toutes les figures du temps et est tout aussi caractéristique que l'étroitesse générale du vêtement. Les jambes et les cuisses sont serrées dans un pantalon collant. Si les pieds n'avaient été cassés, sans doute ils nous montreraient ces monstrueux et indécents souliers qui, sous le nom de poulaines, eurent tant de vogue au quatorzième siècle.

Pour apprécier l'influence que ces modes nouvelles ont dû exercer sur le goût en général et en particulier sur les arts du dessin, voyons quel est leur principal caractère.

Lorsque l'ignorance de l'histoire et des monuments anciens était absolue, et à défaut de l'étude du nu que les préjugés du temps rendaient impossible, il eût été avantageux pour les artistes que les vêtements étroits, qui étaient de mode, se modelassent sur les formes naturelles du corps et en conservassent les proportions ; mais il n'en fut pas ainsi, et tous les efforts étaient faits au contraire pour les dénaturer. D'abord par une ligature très-serrée sur les reins, le corps fut étranglé à la façon de celui des guêpes [1] et partagé en deux moitiés

[1] M. de Custine, dans son *Voyage en Russie*, dit que l'empereur a pris dès sa jeunesse l'habitude russe de se sangler au-dessus des reins, au point de faire remonter le ventre dans la poitrine et de produire un gonflement des côtes. Il décrit d'une manière curieuse les

que l'on rendit encore plus distinctes en augmentant artificiellement le volume de la poitrine [1] et en prolongeant la partie inférieure du tronc sur le bassin autour duquel était placée une seconde ceinture plus visible que la première ; c'est ce qu'on appelait la ceinture militaire ou de chevalerie, qui était large, épaisse, décorée de plaques d'orfévrerie en relief et d'encadrements de pierreries. Elle ne commença à être connue qu'au quatorzième siècle. Il en résulte une apparence toute nouvelle et une disposition singulière que les anciens, qui se gardaient bien d'altérer les proportions du corps et de rien faire qui le déformât, n'avaient jamais connue [2], mais dont le caprice de nos modes nous a naguère rappelé le souvenir [3].

Un pantalon ou des chausses collantes eussent offert moins de prise à la critique, si les pieds n'avaient été prolongés outre mesure par les chaussures à la poulaine, qualifiées d'abus de nature, de chose honteuse

résultats de cette difformité volontaire qui nuit à la liberté des mouvements, diminue l'élégance de la tournure et donne la gêne à toute la personne.

[1] Le justaucorps rembourré de manière à rendre la poitrine très-saillante, fut, dit-on, une innovation amenée par l'usage des cuirasses bombées. Il est possible que ces cuirasses bombées n'aient été imaginées plus tard que pour se conformer à cette mode.

[2] On ne peut lui comparer que quelques ouvrages grossiers de l'ancienne Etrurie (Voyez *Le Magasin pittoresque*, t. II, p. 391) et un Thésée tuant le Minautore sur un vase grec dans les antiquités étrusques de David, t. 3, p. 62.

[3] Qui ne se rappelle les corps étranglés et les poitrines rembourré des prétendus soldats de l'armée des princes qui, au printemps de 1814, se hâtèrent de faire confectionner par les tailleurs de Paris des uniformes pareils à ceux des Russes aussitôt qu'on fut certain qu'on ne se battrait plus.

et totalement opposée à la procréation des membres naturels [1].

Les dames subirent des transformations analogues, et à l'exemple des hommes, renoncèrent aux anciennes règles de modestie qui avaient si longtemps présidé à leur toilette. Leur taille fut resserrée sous la poitrine et leur gorge relevée et découverte [2] ; leur robe étroite du haut s'élargit en tombant sur les pieds; leur coiffure s'orna de tresses, de boucles de cheveux, de couronnes ou chapelets de fleurs et d'orfévrerie, et les dispositions en furent variées avec goût et coquetterie. Les dames du quatorzième siècle s'habillaient à peu près comme le sont celles de nos jours, et nos yeux habitués à voir ces dernières trouvent agréables les figures de femmes que les peintures du temps nous ont conservées, tandis que les hommes nous paraissent des caricatures fort ridicules.

Si les dames n'imaginèrent pas le corset, c'est-à-dire un vêtement lacé et soutenu par des baleines emprisonnant le tronc, inventé, dit-on, seulement au seizième siècle, au moins elles firent usage du lacet qui, non-seulement s'employait sur les côtés du surcot, mais aussi sur le milieu de la poitrine, et dès

[1] Quia res erat valdè turpis et quasi contra procreationem naturalium membrorum circa pedes, quin imo abusus naturæ videbatur. (*Continuatio altera chronici Guillelmi de Nangis.*)

[2] Philippe de Maizières, dans *le Songe du vieux Pèlerin*, parle de femmes bien parées qui, en troussant et montrant leurs mammelles, cherchaient à paraître plus belles. On lit dans le Roman d'Ermine de Reims : « Il me vint deux femmes portant surcots plus longs qu'elles n'étoient environ une aune, et il falloit qu'elles portassent à leurs bras ce qui étoit bas ou traînant à terre, et avoient aussi poignées en leurs surcots pendant aux coudes et leurs tétins troussés en haut. »

qu'elles mirent leur gloire à avoir une taille fine [1], on les vit chercher tous les moyens de la faire ressortir. Ainsi il fut facile d'élargir les épaules par des manches bouffantes, d'amplifier les hanches en augmentant le volume de la robe, et le jupon ne tarda pas à être remis en usage tel à peu près qu'il est parvenu jusqu'à nous [2].

Les anciens Grecs avaient remarqué que dans certaines races la taille était mince et flexible [3], mais jamais ils n'avaient cru y trouver un mérite particulier. Leurs plus belles statues, celles où ils ont réuni toutes les perfections qu'il est possible d'attribuer à la femme, ne se distinguent pas par ce genre de beauté ; le rétrécissement de la taille n'y dépasse jamais une juste

[1] Le mérite d'une taille fine était apprécié dès le XIIIe siècle, Brunetto Latini, qui écrivait son *Trésor* à Paris, vers l'an 1265, dans un dialecte qui s'approche beaucoup du picard, dit en décrivant les beautés de la femme : *Et si est si graile en sa chainture que l'on la porrait porprendre de ses mains*. C'est là au reste ce que Beau Tristans disait de sa dame Iseut.

[2] Nous avons déjà eu occasion de dire que le jupon n'était pas connu des anciens ; on trouve cependant sur une peinture d'un vase grec (*Antiquités étrusques* de DAVID, t. III, pl. LIII) une femme ayant un jupon comme au XIVe et surtout au XVIe siècle. On dit que c'est une Lydienne.

[3] La maigreur extrême de la taille des femme au-dessus des hanches qui se remarque sur les figures égyptiennes antiques était un caractère de la conformation de ce peuple que l'on observe aussi sur les Indiennes (chez lesquelles le bassin est surtout très-large), mais qui n'existait pas chez les Grecques. Il serait possible qu'il se retrouvât chez les peuples d'origine teutone, parmi lesquels les Francs sont compris. Effectivement, au Ve siècle, Sidoine Apollinaire, en parlant des barbares qui, venus d'Orient dans les Gaules, détruisirent l'empire romain, dit qu'ils avaient les épaules larges et la ceinture étroite; et cet écrivain, qui ne connaissait jusqu'alors que des Gaulois et des Romains, est frappé de cette différence que lui présente la forme des nouveaux venus.

mesure et rien chez elles ne rappelle ces formes de guêpes qui aujourd'hui nous ont tellement fascinés qu'elles paraissent le type de la grâce et de l'élégance. On doit signaler le quatorzième siècle comme l'époque où se fit chez nous un changement aussi marqué et aussi général dans notre façon de voir et de sentir. — Ces modifications du costume, frivoles en apparence, ne furent pas sans influence sur les mœurs et le caractère de la nation. Les manières, les gestes, les attitudes, la tenue habituelle, furent changés par l'étrangeté de la nouvelle mode. L'air cavalier, rodomont, spadassin et impertinent commença à devenir de bon ton. Dans l'espace de moins de vingt ans le maintien des hommes, qui avait été jusque-là plein de gravité et de décence, devint leste, galant et même immodeste. Si les mœurs n'avaient pas toujours été pures précédemment, comme le prouvent les adultères dont se rendirent coupables les trois brus de Philippe-le-Bel, au moins on cachait ces désordres autant qu'il était possible. Il n'en fut plus de même par la suite, et l'on connaît les scandales publics de la cour de Charles VI, les crimes et les longs malheurs qui en furent la conséquence.

---

BAS-RELIEF EN MARBRE REPRÉSENTANT J.-C. AU JARDIN DES OLIVES. N° LXIX, PL. 27.

Ce bas-relief nous donnera une idée assez juste du style de dessin, tel qu'il était sous le règne de Charles V, et du costume civil et militaire de ce temps que sans doute on n'aura pas cherché à exagérer, comme on le faisait peut-être dans les manuscrits de poésies amou-

reuses ou d'aventures romanesques. Les physionomies y sont communes et sans aucune élévation ; Notre-Seigneur et saint Pierre sont habillés à peu près comme nous nous rappelons avoir vu certains moines. L'armure des soldats coupe le corps en deux, de même que la jaquette des bourgeois. Le casque est pointu au sommet et le col entouré d'une espèce de gros camail qui devait gêner les mouvements et produit un effet désagréable [1]. Les armes offensives sont lourdes et massives ; tout annonce une sorte de barbarie et l'entier abandon des modèles du siècle précédent.

Nous avons dit plus haut que sur les édifices religieux les costumes nouveaux taxés généralement d'indécence avaient été rarement reproduits ; ils durent l'être moins souvent encore sous Charles V, qui fit ce qu'il put pour réformer les mœurs de la nation et pour la rappeler au bon goût [2]. C'est ce que l'exemple suivant confirmera.

---

STATUES PLACÉES EXTÉRIEUREMENT AU NORD-OUEST DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Il existe sur le grand pilier pyramidal contre lequel s'appuient à l'ouest les premières chapelles de gauche

[1] Une chronique manuscrite, citée dans l'Art de vérifier les dates, dit que du temps de Charles V « la coutume des hommes estoit qu'ils « s'armoient de baimes à camail à une pointe ague (précédemment les « casques étaient plats en dessus ou ronds) et à un gros orson sur les « espaules, et chacun avoit sa hache attachée à sa ceinture. »

[2] Charles V chercha à mettre un frein aux extravagances des modes qui existaient sous Philippe de Valois, et le roi Jean, son père, à en réprimer l'indécence. Catherine de Pisan nous apprend « qu'il gardoit « son parlé et habit honnète et chaste, celui de la reine, de ses enfants « et serviteurs de sa cour semblablement simple, car ne souffrit que

de la nef de la cathédrale d'Amiens et sur les deux premiers piliers du côté septentrional de cet édifice, neuf statues qui y ont été placées vers la fin du règne de Charles V. Trois de ces statues, qui occupent la place la plus élevée, représentent la Sainte-Vierge portant l'enfant Jésus, saint Jean-Baptiste, et un évêque tenant sa tête dans ses mains, probablement saint Denis ou saint Firmin.

---

STATUE DE LA VIERGE. N° LXX, PL. 28.

Nous donnons le dessin de la statue de la Vierge pour qu'on puisse la comparer avec les autres figures du même genre que nous avons réunies. La grande élévation où elle est placée ne permet pas d'en bien apprécier tous les détails. On remarquera cependant qu'il y a dans l'ensemble quelque chose de plus gracieux que dans les statues des n°s 56 et 64 et que les draperies sont disposées avec une recherche toute particulière. Les plis en sont arrondis avec plus d'art que de vérité, disposition que nous aurons occasion de remarquer sur les statues que nous allons décrire et sur une figure à peu près du même temps placée dans un endroit différent de la cathédrale d'Amiens.

Le manteau qui recouvre cette statue est, comme on le croit, beaucoup plus ample que celui des autres vierges ci-dessus rappelées. Il se prête à un agencement plus pittoresque et indique que les statuaires avaient cherché à produire des effets nouveaux.

« homme de sa cour, tant fust noble ou poissant, portast trop cours « abis ne trop outrageuses poulaines, ne femmes cousues en leurs « robes estraintes ne trop grans collez.»

STATUE DE CHARLES V. N° LXXI, PL. 29.

Sous la Vierge se trouve la figure d'un roi de France auprès duquel est un écusson semé de fleurs de lys sans nombre.

---

STATUE DU CARDINAL DE LA GRANGE. N° LXXII, PL. 29.

Sous le monarque est un cardinal ayant aussi un écusson armorié. Il ne peut y avoir de doute sur ces deux personnages. Le premier est Charles V, le second est Jean de La Grange, appelé plus tard le cardinal d'Amiens, qui fut son premier ministre et surintendant des finances.

S'il amassa, ainsi qu'il en fut accusé généralement, des richesses considérables en dirigeant les affaires du royaume, il sut au moins en employer une partie à achever la construction de l'église dont il avait été quelques années évêque et dont il continua de porter le nom après qu'il eut reçu la pourpre avignonaise.

Jean de la Grange fit en effet bâtir, de 1373 à 1375, les deux premières chapelles du côté gauche, ainsi que le fort pilier qui les soutient, et sur lequel sa statue est appliquée.

On lit dans *l'Histoire d'Amiens* du chanoine de la Morlière que Jean de la Grange fit placer *des figures en relief tant de luy que de ses maistres Charles cinquiesme et Charles sixième, apposées en ordre de massonnerie avec chacun leurs armes, aussi bien dedans les chapelles, que par dehors, en ce double pilastre aboutissant en pyramide qui ferme et termine cet ouvrage digne certainement d'un si grand personnage.*

Quoi qu'en dise Rivoire dans sa Description de la

cathédrale, il n'y a plus de statues dans l'intérieur des chapelles, mais celles placées à l'extérieur subsistent, et on est étonné, après un témoignage aussi positif de voir M. Gilbert, dans la description du même édifice, dire qu'au-dessous de la statue de la Vierge on voit un roi de France que l'on croit être Charles V. M. Gilbert ajoute : « Le pilier suivant est orné de trois autres « statues. La plus élevée est celle de saint Jean-Baptiste, « patron de Jean de la Grange...; la seconde un prince « royal tenant un lis à la main ; la troisième, un comte « d'Amiens tenant de la main gauche le gant destiné « à soutenir le faucon à la chasse. Ces deux dernières « figures ont chacune à leur côté un écusson armorié. »

Nous reviendrons sur ce qu'il peut y avoir d'erroné dans cette explication; mais faisons remarquer que si par un oubli assez extrordinaire M. Gilbert ne dit mot des trois autres statues qui se trouvent disposées dans un ordre semblable sur le pilier voisin et qui, ainsi que nous venons de le voir, se lient intimement aux précédentes, c'est que ce savant s'est contenté, en cet endroit de son ouvrage, de copier presque textuellement son devancier Rivoire, et il ne pouvait suivre un guide moins fidèle. Sur ce troisième pilier on voit, sous le saint Denis ou le saint Firmin, un jeune prince, puis un personnage analogue à celui qu'on nomme assez vaguement un comte d'Amiens ; tous deux ont aussi à leur côté un écusson armorié.

Revenons sur ces statues.

STATUE DE CHARLES VI, DAUPHIN. N° LXXIII, PL. 30.

Celle qui n'a été désignée par les auteurs que nous venons de citer que comme un prince royal à

l'écu de France écartelé de Dauphiné, ce n'est autre que Charles VI, alors dauphin, et qui n'avait qu'une douzaine d'années lorsqu'il succéda à son père en 1380.

---

STATUE DE LOUIS DUC D'ORLÉANS. N° LXXIV, PL. 31.

Le jeune prince qui se trouve sur la même ligne et dont l'écu est de France au lambel à trois pendants, armoiries qui jusqu'à la révolution de juillet ont toujours été celles des ducs d'Orléans, ne peut être que Louis d'Orléans [1], frère de Charles VI, et que le duc de Bourgogne, Jean-sans-Peur, fit lâchement assassiner en 1407. Nous trouvons donc ici Charles V, ses deux fils et son premier ministre. Maintenant que représentent les autres figures placées sur le même rang que le cardinal d'Amiens, au-dessous des deux princes? D'abord, ce ne peuvent être des comtes d'Amiens. Depuis Phlipe d'Alsace, mort en 1191, il n'y en avait plus, et ce n'est pas au bout de deux cents ans qu'on aurait songé à reproduire leurs images.

Les personnages qui nous occupent devaient être contemporains de Charles V et du cardinal de la Grange ; ils devaient être amis de ce dernier, et avaient peut-être, en contribuant de leur argent à la construction nouvelle, acheté l'honneur d'y être représentés.

---

STATUE DE BUREAU DE LA RIVIÈRE. N° LXXV, PL. 30.

Celui qui est placé sous le Dauphin ayant la toque ou chaperon des gens de cour, revêtu de l'ample man-

[1] C'est précisément de ce Louis que la maison d'Orléans tire son lambel d'argent à trois pendants, qui est passé par Dunois dans la branche bâtarde de Longueville avec une *bande* au lieu de *barre*.

eau qui était en usage sous Charles V et de l'habit long qu'il chercha à remettre en faveur, ayant pour armoiries une seule bande unie, est un autre favori de ce monarque ; c'est Jean Bureau de la Rivière, son premier chambellan, administrateur de ses finances, qu'il combla de bienfaits dans les dernières années de son règne, et qui, partageant avec Jean de la Grange la haine publique, fut également disgracié par Charles VI [1].

---

STATUE DE GUILLAUME BLONDEL. N° LXXVI, PL. 31.

L'autre personnage placé sous le duc d'Orléans, habillé à peu près comme le précédent, était plus difficile à reconnaître ; l'histoire en fait peu mention ; il avait probablement des liaisons d'affaires ou d'intérêts avec le cardinal d'Amiens. Nous croyons que c'est Guillaume Blondel, chevalier, seigneur de Mery, qui était maître des requêtes en 1367. Il mourut à Soissons

[1] Il mourut en 1400 et fut enterré dans la chapelle royale de Charles V, à Saint-Denis, où se trouvaient inhumés Bertrand du Guesclin et Louis de Sancerre, connétables de France. La ressemblance des armoiries nous avait fait d'abord supposer que ces deux guerriers pouvaient avoir été représentés dans ces statues, mais il n'est pas présumable qu'on les eût figurés en costume civil et sans aucun des signes de leur haute dignité.

On est à peu près d'accord que c'est seulement sous Charles V que l'on commença à faire de véritables portraits des personnages dont on exécutait les statues ; dans cette chapelle funéraire, les masques de marbre blanc qui existent sur les statues de du Guesclin, de Louis de Sancerre, de la Rivière, paraissent être des portraits réels et diffèrent beaucoup des figures larges et plates, se ressemblant toutes entre elles, qui se voient sur les tombeaux des XIII[e] et XIV[e] siècles antérieurs à cette époque et conservés dans les caveaux de Saint-Denis.

le 11 août 1382 et portait de gueules à l'aigle d'argent [1].

Cet ensemble de statues est tout-à-fait digne d'attention et sous le rapport historique et pour le mérite de l'exécution. Le parti que l'artiste a su tirer des costumes du temps, pour draper avec noblesse ses personnages et pour varier leurs mouvements, nous montre qu'à la fin du règne de Charles V, à la seule époque où, durant le cours d'un siècle agité par de si malheureux événements, il fut permis à la France de respirer un peu et d'espérer un meilleur avenir, les beaux-arts étaient prêts à refleurir. La disposition de ces statues rappelle tout-à-fait celles qui avaient été placées en 1365 à l'extérieur de la cage de l'escalier du Louvre par Raimond du Temple, maître des œuvres, ou premier architecte. Elles représentaient les figures du roi Charles V, de la reine, de leurs enfants mâles et de plusieurs princes de leur famille. On avait placé en outre dans la partie la plus élevée celles de la Vierge et de saint Jean, absolument comme à Amiens. On connaît les noms des sculpteurs qui firent ces statues, et Sauval cite particulièrement Jean de Saint-Romain, qu'il appelle un fameux sculpteur, que Charles V employait de préférence pour la décoration de ses palais et qui donnait les dessins des images de saints et de saintes, ordinairement surmontées d'une espèce de dais, peintes sur toutes les fenêtres des chapelles et des maisons royales.

Il se pourrait très-bien que Jean de la Grange eût

[1] Nous devons cette indication à M. Lacabane, employé aux manuscrits de la Bibliothèque du roi, qui a fait une étude toute particulière de l'histoire du XIVe siècle.

employé à décorer la cathédrale d'Amiens les artistes qui travaillaient au Louvre et à la chapelle funéraire de Charles V, construite et ornée de statues en 1365. Il est cependant à regretter qu'il ne reste presque rien de ces sculptures et qu'on en soit livré à des suppositions plus ou moins gratuites quand on veut se former une opinion sur leur caractère et leur disposition [1].

---

STATUE DU PATRIARCHE. N° LXXVII, PL. 28.

La partie supérieure des tours du grand portail de la cathédrale d'Amiens n'a été construite que dans les dernières années du xiv$^{e}$ siècle, et elle ne fut terminée que vers l'année 1401. On y voit quelques statues de saints et de patriarches qui nous font connaître quelle était la manière du temps.

[1] Jusque-là les sculpteurs n'avaient guère été considérés en France que comme des ouvriers, des tailleurs de pierres, des imagiers qui exerçaient obscurément leur état avec plus ou moins de profit. Nous venons de rencontrer à peu près le premier nom qui se fasse jour : c'est un dessinateur, un statuaire, que le roi préfère aux autres, qui est fameux, dit Sauval. Cela prouverait deux choses, d'abord le mérite de l'artiste, ensuite l'appréciation qu'on était en état de faire de ses œuvres et l'importance qu'on y attachait. Mais, quoi qu'on en ait dit, ces noms populaires, nous ne les connaissons que parce que des historiens minutieux ont dépouillé les vieux registres où étaient consignées les dépenses et les comptes des bâtiments. Ainsi, on y a trouvé que Jean de Saint-Romain avait exécuté par les ordres de Charles VI la statue en pierre de Charles V, placée au Louvre, qui lui a été payée six livres huit sous parisis (environ 62 fr. de notre monnaie). On a relevé de la même manière les noms d'autres sculpteurs du temps, de Jean de Launay, de Jean du Liège, de Jacques de Chartres, de Gui de Dampmartin, etc. Il nous serait facile de grossir cette liste de beaucoup d'autres noms qui n'auraient droit à notre intérêt que s'il nous était possible de retrouver les œuvres qu'ils ont exécutées. Malheureusement ils les soignaient rarement, et la presque totalité des sculptures de cette époque, longtemps dédaignées, comme tout ce qu'on qualifiait de gothique, a disparu.

Telle est la figure du patriarche ou du prophète que nous donnons sous le nº 77. Elle a un assez beau caractère, la tête est exécutée avec soin et dénote une imitation de la nature plus exacte que celles que nous ont montrée les productions des siècles précédents. Il n'y a guère à reprendre que la recherche avec laquelle les draperies sont disposées, recherche que nous avons déjà observée sur les draperies de la Vierge du nº 70 de la même planche.

Nous avons déjà fait mention de la chapelle que Charles V fit construire pour sa sépulture à Saint-Denis; elle était ornée de treize statues de pierre représentant des prophètes qui tenaient à la main des rouleaux sur lesquels étaient sans doute écrits leurs noms et quelques versets de leurs prophéties. Ces statues n'existent plus, et nous pouvons très-bien supposer qu'elles étaient à peu près exécutées dans le style de la statue que nous décrivons.

M. de Clarac, qui parle des prophètes de cette chapelle, présume de son côté qu'ils devaient avoir de l'analogie avec ceux qu'on voit dessinés sur quelques manuscrits à miniature et particulièrement sur celui qui est connu sous le nom de *Grandes Heures du duc de Berry*.

Voici du reste comment il s'exprime à ce sujet : « Les figures du beau manuscrit de Jean, duc de « Berry, pourraient, je crois, nous faire concevoir ce « que devaient être celles de la chapelle de Charles V; « et, si les statues qui représentaient des prophètes, et « qu'on y plaça en 1365, étaient en sculpture aussi « bien que les personnages de ces heures le sont sous « le rapport de la peinture, Jean de Saint-Romain, Jean

« de Launay, Jean du Liège, nos meilleurs sculpteurs « d'alors, ne le cédaient guère à ceux que l'Italie pos- « sédait dans le même temps. Je ne sais si l'on ne « pourrait pas les mettre sur le même rang, surtout « pour le naturel et le caractère des poses, les expres- « sions des têtes, le jet et l'ajustement des draperies; « on y trouverait la même sécheresse et l'imitation « minutieuse de la nature dans le rendu des détails, « tels que les cheveux et les accidents de la peau. Si « on en juge d'après ces peintures, où les mains et les « pieds sont très-mal dessinés, nos artistes auraient « été fort inférieurs dans le dessin des extrémités ; il « y a cependant à Saint-Denis, du temps de Charles V, « des statues dont les mains sont beaucoup mieux. « Quoi qu'il en soit, il est à croire que les prophètes « et les autres personnages, qui sont au nombre de « vingt-quatre dans les *Heures du duc de Berry*, devaient « avoir de grands rapports avec les prophètes de la « chapelle basse de Charles V. »

Quant à nous, nous pensons que les procédés de la statuaire et de la miniature sont si différents qu'il ne nous semble guère possible d'établir entre elles une comparaison utile ni de se servir de l'une pour apprécier l'autre ; et, pour qu'on puisse mieux juger cette question, nous donnerons le dessin fort exact d'une des miniatures du célèbre manuscrit cité par M. le comte de Clarac.

Le duc Jean de Berry, frère de Charles V, mort en 1416 à 76 ans, prince à la fois prodigue et avide, grand amateur de reliques et de bijoux, avait rassemblé, comme chacun le sait, dans son château de Wincestre ou Bicêtre, près Paris, une suite chronologique de tableaux représentant les rois de France de la troisième

race, la plupart originaux, dit-on. Nous ne pouvons savoir quels ils étaient, car ils ont été brûlés en totalité avec le bâtiment en 1411 [1], mais la beauté d'un certain nombre de manuscrits qui lui ont appartenu et qu'il faisait orner de miniatures par des peintres des Pays-Bas, de l'Italie et de la France qu'il entretenait et qui étaient probablement les plus habiles de son temps, doit lui assigner une place distinguée parmi les protecteurs des artistes, sans cependant qu'on doive attribuer positivement à l'influence de ce prince un changement notable dans la marche des arts du dessin en France. Nous ne savons pas s'il mérite les éloges qu'on lui a donnés à cet égard et si sa passion pour les choses rares et curieuses peut être mise en parallèle avec les efforts bien autrement importants que fit Charles V pour la restauration des arts et du bon goût.

Cette époque est assez intéressante pour qu'il soit bon d'indiquer ces livres à miniatures qui presque seuls ont remis en honneur chez nous le nom de ce duc de Berry, jugé bien plus sévèrement sur ses faits et gestes par l'histoire de son temps.

[1] Le château de Wincestre renfermait aussi une très-riche bibliothèque qui fut pillée et détruite lors du même incendie. Les manuscrits, dont on possède un inventaire dressé en 1416 à la mort du duc, et qui y sont indiqués au nombre de 99 à 100, avaient probablement échappé au désastre de 1411, ou furent acquis postérieurement jusqu'en 1416. D'autres manuscrits, qui ont appartenu incontestablement au duc de Berry, et qui existent à la Bibliothèque impériale, ne sont pas relatés dans l'inventaire manuscrit conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève et publié dans la Bibliothèque protypographique de J. Barrois, en 1840, après l'avoir été par Le Laboureur dans la *Vie du duc de Berry.*

*Bibliothèque impériale. Manuscrits français. N° 6985. In-folio.*

Ce manuscrit du Roman de la Rose, qui porte à la fin la signature autographe du duc de Berry, a été probablement exécuté vers l'an 1365, ainsi que l'indique une note de Jean Flamel, son secrétaire. Les vignettes dont il est orné et qui ne sont pas d'une grande finesse ont tout-à-fait le caractère des miniatures qui appartiennent à la première moitié du quatorzième siècle. On présume que ce livre est un de ceux que ce prince fit faire lorsqu'il commença à se former une bibliothèque. On trouve souvent dans les têtes quelque caractère d'individualité [1].

*Bibliothèque impériale. Supplément français. N° 2015, Petit in-folio.*

Ce Psautier est un des plus beaux manuscrits que l'on connaisse et est très-important pour l'époque. Comme pour le précédent, une note de Jean Flamel et la signature autographe du duc attestent qu'il a été fait par ses ordres. Ce manuscrit est probablement le même qui se trouve indiqué dans un ancien inventaire des livres possédés par le duc de Berry de 1401 à 1403, sous le n° 1049, et dont il est dit, *il a plusieurs histoires au commencement de la main de feu maître*

[1] M. Paulin Paris, qui décrit ce manuscrit à la page 174 du t. III de ses Manuscrits français, indique particulièrement la miniature de la feuille 28 où on voit Jean de Meung écrivant son poëme. Le Laboureur cite un autre manuscrit du Roman de la Rose auquel étaient jointes d'autres poésies, mentionné dans l'inventaire des livres du duc de Berry trouvés à Melun, qui était sans prix pour la beauté des figures de miniature, et qui existait de son temps dans la bibliothèque de M. le président de Mesmes.

*André Beauneveu* [1]. Les vingt-quatre premières feuilles contiennent autant de peintures qui représentent toujours d'un côté un prophète assis sur un trône gothique et sur la page opposée un apôtre. Ces figures montrent l'art de cette époque arrivé à sa plus grande perfection. Quoique dans leurs principales parties elles ressemblent aux tableaux attribués à maître Guillaume de Cologne [2], elles l'emportent sur ces derniers en beaucoup de points.

Comme dans ces peintures, elles ont un caractère de noblesse et de dignité joint à une certaine douceur ; mais les têtes et particulièrement les yeux sont mieux dessinés, les cheveux sont traités avec beaucoup de légèreté et de liberté, il règne dans les traits du visage qui sont toujours nobles, une plus grande variété ; les mouvements sont surtout plus libres, les proportions meilleures, les plis sont disposés avec plus de vérité et leurs détails sont plus fins.

Les vêtements blancs dont les personnages sont recouverts, le ton des chairs qui est très-délicat, les teintes claires de l'architecture, la manière dont les couleurs sont doucement fondues, donnent à ces miniatures un aspect très-agréable. Le plus grand nombre qui se distinguent par une touche très-fine et un éclat tempéré, paraissent l'ouvrage d'un peintre français

[1] Voyez la Bibliothèque protypographique de Barrois, page 94, article 548.

Les planches CXLIV et CXLV des *Monuments français* de WILLEMIN, sont tirées de ce manuscrit.

[2] On peut comparer aussi à ces vieilles productions de l'école de Cologne les apôtres et les prophètes des *Grandes Heures du duc de Berry* que nous décrirons plus loin.

très-habile que l'on peut très-bien supposer être ce Beauneveu dont il vient d'être fait mention. D'autres de ces peintures, comme la 1re, la 2e, la 3e, la 5e, la 6e, la 7e et la 8e, ont plus de vivacité dans les têtes et sont traitées d'une manière à la fois plus large, plus empâtée et plus précise. Elles sont d'une autre main et probablement d'un artiste des Pays-Bas. En effet, le duc de Berry, passionné pour ces sortes d'ouvrages, n'employait pas, comme nous l'avons dit, seulement des enlumineurs français, mais se servait aussi de ceux de la Flandre et de l'Italie.

Huit vignettes dont les couleurs sont plus tranchées, placées à la fin d'autant de psaumes, paraissent appartenir au premier artiste. La plupart représentent David âgé et barbu comme sur celle où il adore Jéhova qui se montre dans les airs avec la forme que les mosaïques donnent à Jésus-Christ. Sur la sixième avant le psaume *Exultate Deo*, David joue du carillon d'une façon très-naïve. Sur la septième, qui précède le psaume *Cantate Domino canticum novum*, trois ecclésiastiques chantant devant un prophète sont rendus avec une vérité extraordinaire. Sur un tout petit autel se voit la Vierge tenant son fils, ayant auprès d'elle deux adorateurs ; dans un coin est une figure très-plaisante. Sur la dernière miniature, on a représenté la Trinité.

*Bibliothèque impériale. La Vallière. N° 127. In-8°.*

Les peintures de ce livre de prières, qui a appartenu au duc de Berry, et qui est peut-être placé sous le n° 2 de l'ancien Catalogue cité ci-dessus, sont encore plus nombreuses et ont plus de finesse que celles du manuscrit précédent.

Le calendrier formé de six feuilles contient à chaque mois en haut et à gauche le signe du Zodiaque et souvent un sujet tiré des occupations qui y sont relatives.

A droite, on voit saint Paul prêchant la multitude. Dans le fond, l'Eglise ou la Nouvelle Alliance, devant laquelle se tient une femme portant un drapeau où le Christ est figuré. Au-dessous, est le temple de l'Ancienne Alliance qui s'écroule en présence des patriarches, des prophètes et des apôtres. Les marges du livre sont ornées de feuilles en or et en couleur entremêlées des objets les plus agréables et particulièrement de plus de mille oiseaux, le tout exécuté avec une finesse et un goût surprenants. Cependant toutes ces peintures sont surpassées par celle qui représente l'Annonciation et qui est entourée par une bordure de quinze petites vignettes ayant pour sujets une piété, la Sainte-Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, le Père-Eternel et les douze Apôtres. Il est difficile de se faire une idée de l'extrême délicatesse et du goût apportés dans la peinture des têtes extrêmement petites de tous ces personnages. D'après les différences que présentent ces miniatures, on y distingne le faire de plusieurs artistes. Ainsi on pourrait attribuer au Beauneveu, dont il a été question plus haut, celles des pages 3, 4, 6 à 11, 13, 14, 30, 31, 49. Un autre dessinateur français aurait fait celle des pages 18, 20, 52 et 54. Un peintre très-habile des Pays-Bas aurait exécuté les miniatures du calendrier et celles des pages 15 à 17, 19, 21, 33, à 48 et 50. On devrait à un autre Flamand, mais de moindre talent, celles des pages 12, 22 à 29 et 51. Enfin la dernière peinture, qui représente le duc de

Berry à genoux [1] accompagné de sa suite, paraît au premier coup d'œil l'ouvrage d'un habile peintre italien et rappelle surtout l'école de Sienne.

*Bibliothèque impériale. Manuscrits latins. N° 919. In-folio.*

Ce livre d'heures, connu sous le nom de *Grandes Heures du duc de Berry*, l'emporte encore sur le précédent et en général sur les manuscrits du même genre exécutés à cette époque, par la grandeur et la richesse des ornements de ses marges. D'après une note de Jean Flamel, secrétaire du prince, il aurait été terminé dans l'année 1409. Ces marges ornées de feuillages, de fleurs, de papillons, d'oiseaux, d'animaux, d'anges et de figures naïves ou plaisantes de toute espèce et de l'effet le plus agréable, contiennent en outre les armoiries du duc et des ours qui font allusion au nom de son épouse qui était de la famille des Ursins.

Chacune des pages du calendrier offre l'image d'un prophète et d'un apôtre placés auprès du temple qui s'écroule, et exécutés d'une manière uniforme. Nous avons fait calquer avec soin celle qui représente Ezéchiel et l'apôtre Thadée (Pl. 52. N° 2); elles peuvent donner une juste idée des autres. Nous avons déjà dit que M. le comte Clarac les avait particulièrement citées dans son ouvrage comme exemple de ce qui se faisait de mieux alors en France en peinture. « Plusieurs de ces « figures, dit-il p. 312, largement drapées et d'un « très-bon style, sont assez bien faites pour qu'on

[1] Sur les peintures de ce manuscrit on a représenté trente et une fois ce prince en prière.

« puisse les croire des ouvrages des meilleurs temps
« des anciennes école d'Italie. Le travail en est d'une
« grande finesse de pinceau, tant dans les draperies que
« dans les têtes dont plusieurs, bien dessinées, sont
« d'une très-belle expression. Il est même à remarquer
« qu'en général, et c'est assez singulier, les draperies
« de ces figures ne retracent pas des costumes du
« temps, et qu'il y en a que l'on croiraït imitées ou ins-
« pirées de l'antique, que l'on ne connaissait pas alors,
« surtout en France. Une partie de ces *Heures* est écrite
« en français, et il n'y a pas de doute que ces belles
« miniatures ne soient dues à un peintre français. »

M. de Clarac établit ensuite une comparaison entre ces peintures et celles de Giotto et d'Angélique de Fiesole, mais par le fait elles ne sont pas comparables, et leur style et leur date diffèrent trop pour donner quelque intérêt à ce rapprochement. Elles ne ressemblent probablement pas non plus, comme nous l'avons vu, aux statues qui décoraient la chapelle funèbre de Charles V.

Les plus belles peintures de ce manuscrit se trouvent au commencement des vingt-cinq principales divisions de l'ouvrage. Elles représentent les principaux faits de l'Histoire Sainte, depuis la salutation évangélique jusqu'à la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Elles sont d'une noblesse rare, pleines d'esprit et de vivacité ; le travail est du fini le plus délicat. Dans beaucoup de leurs parties, elles s'approchent de l'école naturaliste des frères Van Eyck auxquels elles semblent préluder. Ainsi les quatre moines priant, sur la feuille 106 *a*, ont le plus grand rapport avec les ermites qui se trouvent sur un panneau du célèbre

tableau d'autel de Gand qui est actuellement au Muséum de Berlin. Les chairs sont d'une couleur délicate, parfois brillante.

D'après l'opinion de M. le comte de Bastard citée par M. Waagen, ce livre de prières est celui qui est indiqué sous le n° 586 de la Bibliothèque protypographique de Barrois d'après un inventaire de 1416, en ces termes : *Les belles grandes heures, que l'en appelle très-riches heures, garnis de fermoirs et de pipe d'or et de pierrerie, qui sont en un estuy de cuir. Prisez ensemble quatre mille livres.* (Il est ajouté dans l'ouvrage de M. Waagen comme faisant partie de la même phrase) *très-notablement enluminées et historiées de grandes histoires de la main de Jacquevrart de Hodin et autres ouvriers de Monseigneur*, etc. Au moins l'intitulé du manuscrit s'accorde avec cette désignation. *Les heures de Notre-Dame, les sept psaumes, les heures de la croix et du Saint-Esprit, de la passion, et du Saint-Esprit encore, et l'office des morts.*

On a cru distinguer dans ces peintures cinq mains différentes dont deux paraissent être françaises. Les trois autres appartiendraient à des artistes des Pays-Bas. Un des deux premiers qui a exécuté beaucoup de miniatures, entre autres celle qui représente Joachim et Saint-Anne, se rapproche de la manière flamande. Le second n'aurait fait que fort peu de peintures, parmi lesquelles on compte la Descente du Saint-Esprit. Peut-être sont-ce les ouvriers ci-dessus nommés Jacquevrart et Hodin. On attribuerait à un artiste flamand les belles peintures du calendrier, et quelques autres à un second Flamand, le Saint-Grégoire et la Délivrance des âmes du purgatoire ; enfin au troisième Flamand, le Saint-Pierre de la feuille 96 *a*. Ces der-

niers peintres sont très-probablement Paul de Limburg et son frère, à qui on doit les ornements d'un troisième livre de prières également très-remarquable et qui a aussi appartenu au duc Jean de Berry, actuellement possédé par M. le comte de Saint-Mauris.

Ces peintures ont la plus grande ressemblance avec celles des *Heures* que nous décrivons.

La Bibliothèque du roi a, sous le titre d'*Heures du duc d'Anjou*, un livre de prières qui a appartenu à ce prince, roi de Jérusalem et frère du duc de Berry. Ce manuscrit, d'un format plus petit que le précédent, et qui porte la date de 1390, a son calendrier orné de figures de prophètes absolument pareilles et qui doivent provenir du même dessinateur; ce qui prouve que les artistes de ce temps employaient des espèces de patrons qu'ils se contentaient de répéter à l'occasion [1]. Les autres miniatures répandues dans le texte, en grand nombre, diffèrent de celles des *Heures du duc de Berry* et sont dues à d'autres artistes. Nous citerons comme une des plus remarquables, celle qui représente le duc d'Anjou à genoux devant un moine et le texte : *ci-après s'en suit lestiment du monde*. Le moine a une tête très-expressive et digne de ce que l'on a fait de mieux au quinzième siècle; mais d'autres miniatures sont dans le style du treizième.

---

RETABLE DE L'ÉGLISE DE POISSY AU LOUVRE. PL. 53.

Il existe actuellement dans les salles du Louvre un très-grand retable formé, indépendamment de trente

[1] Cela a été remarqué aussi pour les verrières des églises qui reproduisent quelquefois servilement le même dessin.

ou quarante petites statues isolées, de plus de soixante-dix bas-reliefs contenant chacun de sept à dix figures [1], le tout exécuté en ivoire ou en os. Ce précieux retable, qui a été caché pendant les plus mauvaises années de la Révolution, provient de l'église de Poissy à laquelle il avait été donné par le duc Jean de Berry. Ce prince y est représenté plusieurs fois, entre autres à genoux auprès de saint Jean-Baptiste son protecteur, ainsi qu'on peut le voir sur notre planche 53, fig. 1, où nous avons fait dessiner quelques autres figures de la grandeur de l'original, également tirées des bas-reliefs de ce retable.

Si on les compare aux figures de prophètes et d'apôtres peintes sur les manuscrits précédents, on sera immédiatement frappé de la différence de style; les premières ressemblent, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, aux peintures de l'ancienne école de Cologne, celles-ci ne peuvent être comparées qu'aux productions florentines, à une époque rapprochée de celle où eut lieu ce concours si mémorable qui fut ouvert pour la confection des portes du baptistère de Saint-Jean.

Les costumes des personnages, l'agencement, le caractère des têtes, le grand style du dessin, tout nous porte à attribuer à un sculpteur italien la confection de ce bel ouvrage. On sait d'ailleurs qu'il y avait alors en Toscane des fabriques de coffrets ou corbeilles de mariage sur lesquels on représentait des sujets pieux, chevaleresques ou mythologiques, tels, par exemple, que l'histoire de Pyrame et Thisbé, exécutés en os,

[1] Quelques-uns des bas-reliefs qui manquaient ont été refaits dans le style des autres par le sculpteur Trichetti.

dans un style analogue à celui du retable de Poissy [1].

Il est donc à croire, ainsi que quelques-unes des miniatures des manuscrits précédents le faisaient supposer, que le goût bien connu du duc de Berry pour les objets d'art avait attiré en France des artistes italiens; et, peut-être, sans les malheurs dont le royaume fut accablé pendant le règne de Charles VI et une partie de celui de Charles VII, y eussent-ils opéré, dans les arts du dessin, une révolution qui ne se fit guère que plus d'un siècle plus tard.

*Bibliothèque impériale. N° 6891. In-folio. Antiquités des Juifs par Josèphe. Traduction anonyme.*

Ce manuscrit, un des plus précieux que possède la Bibliothèque du roi, et qui se trouve indiqué dans les anciens inventaires faits après la mort du duc de Berry, est d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art en France, puisqu'il nous a conservé le nom et les productions du peintre le plus habile qu'elle ait produit pendant le quinzième siècle.

L'indication donnée dans la Bibliothèque protypographique, quoique insuffisante, était cependant très-propre à piquer la curiosité. N° 592 : *Un gros livre sur vélin des anciennetés des Juifs, selon la sentence de Josèphe, à douze ystoires ; les troys premières de l'enlimineur du duc Jehan, et les neuf de la main du bon paintre du Roy ; écrit en prose françoise, à deux coulonnes.* Heureusement, ce renseignement est plus explicite dans une note tracée à la fin du texte par Jean Robertet, secrétaire du duc de Bourbon. 1° *En ce livre à douze ystoires ; les*

[1] Voyez sur les planches XXXIII, XXXIV et XXXV du *Trésor de glyptique*, les dessins d'un coffre en os appartenant à la Bibliothèque impériale et que l'on attribue à une école italienne du XIV$^{e}$ siècle.

*troys premières de l'enlumineur du duc Jehan de Berry, et les neuf de la main du bon peintre et enlumineur du roy Loys XI*e*, Jehan Foucquet, natif de Tours.* M. Paulin Paris qui, dans son ouvrage des manuscrits français de la Bibliothèque du roi, décrit avec beaucoup de soin ce précieux volume, remarque que ces anciennes indications sont fautives en ce que les miniatures de Jean Fouquet sont au nombre de onze et non de neuf. Cependant il ajoute, en décrivant ces belles peintures, que quelques-unes pourraient bien être non de Jean Fouquet lui-même, mais de l'un de ses écoliers qui imitait sa manière sans pouvoir atteindre à sa perfection. La première des grandes miniatures attribuées, comme on vient de le voir, à l'enlumineur du duc de Berry, représente Adam et Eve dans le Paradis avec le Père-Eternel; elle est exécutée avec une grande finesse, et on y a employé des couleurs très-éclatantes. M. Waagen présume qu'elle est, ainsi que les deux suivantes qui ont pour sujet l'histoire de Joseph et la sortie de l'Egypte, de la main d'un artiste flamand. Elles ressemblent du reste à d'autres miniatures des manuscrits de la bibliothèque du duc de Berry, qui nous ont occupé précédemment. Cependant elles n'ont ni le caractère individuel des miniatures de l'école de Van-Eyck, ni le style élevé de celles d'Italie. Nous avons préféré faire copier des figures exécutées sur la marge de la première de ces peintures et qui nous semblent être d'une main différente [1]. Les deux jeunes femmes, dont l'une tient un étendard et l'autre un heaume, sont disposées

[1] Ces figures sont répétées sur les bordures de certaines miniatures de Jean Fouquet. M. Paulin Paris attribue celles dont nous reproduisons le dessin au peintre du duc de Berry.

d'une manière fort agréable, et quoiqu'elles portent les costumes extravagants introduits à la cour d'Isabeau de Bavière, qu'elles soient coiffées du henin, que leur taille soit serrée outre mesure, elles sont douées d'une grâce à la fois naïve et coquette qu'il est difficile de rencontrer au même degré dans les productions de cette époque. (Pl. 52, n° 1.)

---

MINIATURE DE JEAN FOUQUET. PL. 53.

Les miniatures de Jean Fouquet, qui font le principal ornement de ce manuscrit, ont été depuis quelque temps décrites avec soin et reproduites en partie dans le splendide ouvrage de M. le comte Auguste de Bastard, qui se propose de publier l'œuvre complète de cet artiste très-remarquable dont le nom, comme on l'a vu, a été révélé par une simple note du secrétaire du duc de Bourbon. Une lettre de M. de Bastard, adressée à M. Paulin Paris, et que ce savant à jointe à son livre, s'étend suffisamment sur le mérite de ce peintre pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y ajouter[1].

Plus ces miniatures possèdent de perfection, plus elles brillent par l'éclat de la couleur, par la distribution de la lumière et des ombres ou le clair obscur, par la perspective aérienne, par l'extrême fini des moindres détails, plus il est difficile d'en donner une idée suffisante en se bornant au simple trait. Désirant cependant orner notre collection d'un échantillon de ces beaux ouvrages, nous avons fait dessiner de la grandeur de l'original une portion de la miniature qui

[1] M. PAULIN PARIS, *Manuscrits français*, t. II, p. 260. Voyez aussi t. I, p. 59.

a pour sujet David recevant avec la couronne la nouvelle de la mort de Saül.

Le beau caractère des têtes, le sentiment plein de goût de ces compositions et l'architecture qui parfois imite celle usitée en Italie, et le style de Jean-Baptiste Alberti, prouve, suivant M. de Bastard, que Jean Fouquet a vu l'Italie et a fait de ses monuments une étude attentive, tout en conservant dans son faire beaucoup d'analogie avec les peintures de l'école flamande.

Il serait à désirer que l'on possédât sur Jean Fouquet, qui est l'artiste le plus éminent dont la France puisse s'honorer pendant le quinzième siècle, quelques renseignements de plus. Sa participation à l'exécution d'un manuscrit possédé par le duc de Berry, mort en 1416, prouve, ce me semble, qu'il vivait vers la fin du quatorzième siècle, et infirme ce qu'on a avancé, je ne sais sur quelle preuve, qu'il était né à Tours vers 1415. On ajoute qu'il aurait fait, dans les années 1431 à 1436, (ainsi n'ayant encore que seize à vingt-deux ans), un portrait du pape Eugène IV, placé dans l'église de la Minerve. Il nous paraît également difficile qu'il existât encore en 1488, comme l'indique le Dr Kugler dans son Manuel, page 750. Fouquet eut, dit-on, deux fils, Louis et François, qui furent aussi peintres.

Une fois qu'on a connu la manière de Jean Fouquet, on a dû rechercher dans d'autres manuscrits si on ne trouverait pas encore de ses productions, ou du moins celles des élèves qu'il a formés.

On cite comme ayant été faites sous sa direction les miniatures d'une traduction française de Tite-Live, en trois volumes in-folio (*Bibliothèque impériale, manuscrits*

*français, n° 6984, ancienne bibliothèque de Sorbonne* [1], qui, par la grandeur des tableaux, sont un des plus riches monuments de cette espèce. Sur le troisième volume, plusieurs tableaux sont seulement dessinés, et vers la fin on a laissé en blanc la place que d'autres devaient occuper. Si on compare ces figures à celles de l'histoire de Joseph, on reconnaîtra qu'elles offrent encore un travail très-habile, quoiqu'elles n'aient ni leur esprit, ni leur finesse. M. de Bastard croit, cependant, rencontrer sur quelques-unes la main même de Jean Fouquet. Il en est peut-être de même d'un autre manuscrit de Tite-Live appartenant à la Bibliothèque de Versailles.

M. Georges Brentano, de Francfort-sur-Mein, possède une suite d'une quarantaine de miniatures excellentes attribuées aussi à Jean Fouquet et qui proviennent probablement d'un livre de prières qui a appartenu à un maître Etienne Chevalier, conseiller du roi Charles VII et trésorier de France (mort en 1474).

Une miniature toute pareille et qui a été tirée peut-être du même manuscrit, appartient au poëte Samuel Roger à Londres; elle a été signalée par M. Passavant, qui l'attribuait à l'ancienne école flamande [2].

[1] Voyez *Manuscrits français* de M. Paulin Paris, t. III, page 71 et page 66 du même volume, l'indication d'un autre manuscrit ne faisant point mention de l'artiste qui en a peint les miniatures, et autres miniatures dans le genre de Jean Fouquet, t. I, p. 59. Manuscrit 6733. *Fleurs de Histoires.*

[2] Il est beaucoup moins certain que Jean Fouquet ait peint un tableau de chevalet représentant le même Etienne Chevalier et qui se trouve à Francfort chez M. G. Brentano. Dans l'inventaire des objets d'art et lingerie de luxe qui composaient le mobilier de Marguerite d'Autriche, fille de Maximilien Ier, gouvernante des Pays-Bas,

## CHAPITRE XII.

## QUINZIÈME SIÈCLE.

Nous voici arrivés à une époque où il nous faut tenir grand compte dans nos recherches sur les progrès de l'art du dessin, de l'influence qu'exerça pendant de longues années sur la France une école voisine qui, dans le premier quart du quinzième siècle, arriva tout-à-coup à une habileté et à un talent d'exécution extrêmement distingués. Nous voulons parler de l'école flamande que son importance nous obligera d'étudier avec tous les détails nécessaires.

Il importe d'exposer d'abord les circonstances qui ne permirent pas à la France de s'associer au mouvement artistique qui s'opérait si heureusement alors dans une de ses provinces, car on ne doit pas oublier que les comtes de Flandre étaient depuis des siècles vassaux du roi de France et que ce fut sous la domination de princes de la famille royale des ducs de Bourgogne, que la Flandre produisit ses chefs-d'œuvre.

Le règne de Charles VI, qui embrassa la fin du quatorzième siècle et les vingt-deux premières années du quinzième, fut un temps de malheurs, de calamités et de crimes, pendant lequel la France se vit presque entièrement ruinée ; il en fut de même pendant la première partie du règne de Charles VII, occupé sans cesse à combattre les Anglais, maîtres des plus belles

morte en 1530, il est fait mention *d'ung petit tableau de Nostre-Dame bien vieulx de la main de Foucquet ayant estui et couverture.*

provinces de son royaume. Pendant bien des années, les villes et les campagnes furent dépeuplées, les terres abandonnées sans culture, les manufactures fermées, le commerce interrompu. Etait-il possible alors de s'occuper des beaux-arts, et peut-on espérer qu'ils aient survécu au milieu de circonstances aussi déplorables ?

Ce n'est guère qu'à partir de la trêve faite avec l'Angleterre en 1444, la seule que depuis près d'un siècle on eût fidèlement observée, que l'on vit le commerce et l'industrie se ranimer, et qu'il s'ouvrit enfin, pour la France, un meilleur avenir.

Cependant au sein de la misère publique, tandis que Charles VI, privé de sa raison, abandonnait le gouvernement aux factions rivales qui déchiraient notre patrie, Isabelle, épouse impudique et mère dénaturée, se livrait avec le duc d'Orléans, son beau-frère, à des fêtes scandaleuses, à un faste effréné qui la rendait l'objet de l'indignation générale ; ne s'occupant que de frivolités, elle s'étudiait, ainsi que ses courtisans, à inventer des modes nouvelles, aussi contraires au bon goût qu'au bon sens. C'est ainsi qu'elle imagina ces énormes coiffures appelées *henins*, pourvues de bourrelets à larges oreilles et de grandes cornes qui surmontaient la tête de plusieurs pieds et furent l'objet de censures et de déclamations. Les hommes, non moins ridicules dans leur mise, ajoutèrent aux habits courts qu'ils portaient alors des manches d'une longueur démesurée [1] et d'un volume monstrueux. Ces vêtements,

[1] Le mauvais goût des costumes de ce temps se voit très-bien sur les miniatures d'une histoire en vers français mêlés de prose, de la déposition de Richard II, roi d'Angleterre, écrite au commencement

chargés de franges, de découpures, de broderies d'or et d'argent, obligeaient à des dépenses considérables qui ne pouvaient se couvrir que par le pillage et les exactions les plus criantes. Les caprices d'une femme coquette, les désordres et les profusions d'une cour corrompue, sortes d'intermèdes jetés au milieu des graves événements qui avaient amené la ruine de l'Etat, ne pouvaient suffire à l'encouragement des beaux-arts; ceux-ci ont besoin, pour prospérer, de l'abondance et de la paix; mais ce qui ne pouvait se trouver en France, se rencontrait dans la Flandre, alors le pays le plus riche et le plus industrieux de l'Europe. Dès le douzième siècle, sous l'excellent gouvernement des comtes Thierry et Philippe d'Alsace et du duc de Brabant Henri I^er^, les villes obtinrent des priviléges qui les rendirent très-florissantes et dont tous les arts se ressentirent. Ces priviléges, qu'elles surent si bien conserver pendant le cours du treizième siècle, les élevèrent, malgré des guerres et les séditions continuelles qui eurent lieu sous le gouvernement du comte Guy de Dampierre [1], à un degré de puissance et de bien-être auquel, à la même époque, les villes d'Italie étaient seules parvenues.

Au commencement du quatorzième siècle, un commerce étendu, de nombreuses manufactures avaient porté à tel point l'influence des villes flamandes, que la

du XV^e^ siècle et qui est au Muséum britannique, après avoir appartenu au duc d'Anjou. Ces miniatures, au nombre de seize, sont gravées dans le tome XX (1824) de *l'Archæologia britannica.*

[1] Guy de Dampierre et les ducs de Brabant Jean I^er^ et Vinceslas étaient des princes instruits, aimant la poésie et s'y exerçant eux-mêmes.

reine Jeanne de Navarre ne put s'empêcher d'en être jalouse. « Je croyais, dit-elle, qu'il ne pouvait y avoir que moi de reine ici, » en voyant les magnifiques étoffes et les riches joyaux dont étaient couvertes les bourgeoises de Bruges.

Philippe-le-Bel, partageant la jalousie de son épouse, eut, ainsi que les rois qui lui succédèrent et la plupart des comtes de Flandre, l'impéritie de porter envie aux richesses dont une active industrie avait doté cette province. Au lieu d'en encourager encore le développement, ces princes employèrent une grande partie du quatorzième siècle à mécontenter, à irriter et à combattre les Flamands.

Malgré les violents démêlés que Louis de Male eut avec ses sujets si facilement révoltés, la neutralité qu'il eut soin de garder entre la France et l'Angleterre, alors toujours en guerre, continua de procurer à la Flandre d'immenses richesses, et lorsque cette province passa à son gendre, le duc Philippe-le-Hardi, ce dernier sut, par sa sage conduite, y maintenir la tranquillité, en même temps qu'il y encouragea les arts par sa magnificence.

Jean-sans-Peur se conduisit de même, et pendant le long règne de Philippe-le-Bon, mort en 1467, il n'y eut que peu d'interruption à cette prospérité [1].

La protection que ce prince libéral accorda aux beaux-arts et au commerce, continua de les faire fleurir dans ses vastes états. C'était d'ailleurs l'effet bien naturel d'une longue paix, d'un gouvernement modéré,

[1] Les Gantois se soulevèrent de 1451 à 1453, ce qui ne les empêcha pas de faire étalage d'une opulence extrême en 1458.

de la facilité des mœurs et du luxe que déployaient à l'envi la cour et les particuliers.

Cette heureuse influence dut s'étendre aussi sur les contrées voisines. Ainsi Philippe-le-Bon était déjà maître d'une grande partie de la Picardie, lorsqu'à la paix d'Arras, en 1435, les villes de la Somme lui furent engagées. A peine les avait-on retirées en 1464, qu'elles rentrèrent sous sa main par le traité de Conflans en 1465, et la Picardie ne retourna définitivement aux rois de France qu'à la mort de Charles-le-Téméraire, arrivée en 1477. Ainsi pendant de longues années une portion notable du royaume, indépendamment des deux Bourgognes, fut plutôt flamande que française ; il n'est pas étonnant, d'après cela, qu'on ne trouve presque partout que des productions empreintes du style flamand [1], et que jusques assez tard dans le seizième siècle, nous soyons en quelque sorte demeurés étrangers au grand travail artistique qui s'opérait alors en Italie et qui n'a laissé chez nous que de rares échantillons, dus encore le plus souvent à des circonstances individuelles.

L'art flamand au quinzième siècle peut se résumer en un seul nom, celui des frères Van Eyck, à bon droit les artistes les plus célèbres de l'époque ; mais avant d'y arriver, recherchons à l'aide des figures de quelques manuscrits des temps antérieurs de quelle manière, avant eux, les arts du dessin étaient cultivés dans les Pays-Bas.

En remontant jusqu'au dixième siècle, on voit par

[1] Au XVe siècle, dit M. Mérimée (*Notes d'un voyage en Auvergne*, 1838), des artistes flamands étaient employés dans toute la France pour l'ornementation des églises, et il suppose qu'ils ont travaillé aux boiseries du chœur de la cathédrale de Rhodez.

un évangéliaire conservé dans la Bibliothèque royale de La Haye, et écrit par ordre de Thierry d'Egmond, que le style anglo-saxon francisé y était imité, comme dans le reste de l'empire français.

Plus tard les Pays-Bas, tantôt soumis à la domination des Français, tantôt à celle des Allemands, reçurent de ces deux nations des influences diverses. Ainsi un manuscrit (*Bibliothèque impériale. Sorbonne. N° 267*) de la première moitié du douzième siècle, renfermant les méditations morales de saint Grégoire sur le livre de Job, est orné de dessins à la plume recouverts de couleurs claires à la gouache qui ont la plus grande ressemblance avec les peintures des manuscrits allemands du même temps.

Dans les productions de la moitié du treizième siècle, on ne peut méconnaître l'influence de l'art byzantin qui s'explique facilement alors par cela que, depuis l'an 1204 jusqu'en 1261, les comtes de Flandre occupèrent le trône de Constantinople. Cependant dans les miniatures exécutées à cette époque ordinairement avec une finesse toute particulière, on rencontre les couleurs fraîches et brillantes dont les manuscrits anglo-saxons avaient fourni l'exemple. Les initiales dans lesquelles on remarque des ornements d'un très-bon goût sont souvent l'objet d'inventions spirituelles et pittoresques particulières aux artistes des Pays-Bas.

Une traduction latine de l'Histoire de Josèphe (*Bibliothèque impériale, supplément latin, n° 332, grand in-folio*) ne contient que des initiales ornées de figures dont le dessin est généralement très-bon, même dans les nus, ce qui est rare pour cette époque. On y remar-

quera la représentation des quatre fleuves du Paradis terrestre par autant de petits hommes dont deux sont nus, comme un tardif retentissement des habitudes antiques. Quelques grandes lettres offrent des imaginations plaisantes. Ainsi dans un Q on voit un homme présentant une harpe à un âne.

Une vie des saints (*Bibliothèque impériale, manuscrits latins, n° 5606*), parmi lesquels il s'en trouve de particuliers à la ville de Gand, tels que l'évêque Cudwald et sainte Auralberge, a été écrite vers l'an 1200. On trouve déjà sur les portraits des saints les couleurs plus sombres ordinaires au XIII<sup>e</sup> siècle. Un manuscrit plus important contient la majeure partie de la Bible et a été écrit peu après l'an 1200. (*Bibliothèque impériale, manuscrits latins, n° 116 in-folio.*) Ses initiales renferment des figures qui reproduisent le type byzantin dans ce qu'il y a de plus élevé ; les poses pleines de noblesse et de liberté, le bon dessin et le mouvement heureux des mains et des pieds ; la soigneuse distribution de la lumière et des ombres apprennent à quel point l'art s'était élevé dès cette époque dans les Pays-Bas. Un Christ assis sur la boule du monde est surtout remarquable par son grand caractère, la dignité et la solennité de son maintien.

Quoique les miniatures flamandes soient généralement exécutées au treizième siècle dans le même style que celles faites alors en France, elles s'en distinguent cependant déjà d'une manière avantageuse en ce qu'on y fait plus d'efforts pour y reproduire les caractères individuels et y atteindre à une imitation plus vraie de la nature. On y trouve aussi une plus grande richesse de plaisantes inventions, une distribu-

tion plus soignée de la lumière et des ombres, des couleurs plus fraîches et plus variées.

L'ancienne bibliothèque des ducs de Bourgogne à Bruxelles en contient plusieurs exemples, parmi lesquels on citera seulement un Psautier petit in-folio portant le n° 8070, qui a appartenu au comte de Flandre Louis de Male (1346 à 1360), mais qui est évidemment plus ancien et a peut-être été écrit vers l'an 1300.

Les qualités que nous venons d'assigner aux miniatures exécutées dans les Pays-Bas au treizième siècle se remarquent d'une manière bien plus prononcée encore pendant le cours du quatorzième et le commencement du quinzième. Le mérite supérieur des artistes flamands dans l'art de rendre la nature, la grâce, l'aisance de leurs compositions, l'harmonie et l'éclat des couleurs peuvent être attribués en partie à un talent qui leur serait naturel, mais aussi sans doute à l'état florissant où se trouvait leurs pays pendant que la France était en proie aux bouleversements les plus violents par suite de la guerre malheureuse qu'elle soutenait contre l'Angleterre.

*Bibliothèque impériale. Manuscrits français. N° 6829 bis. La Bible moralisée, en latin et en françois*[1].

Cette Bible à images in-folio paraît un peu antérieure à l'année 1360. D'après la note ci-après écrite en caractères du temps, à la fin de la dernière feuille de garde du volume : *En l'an m^l iij^c LXI le XXI^e jour de novembre décéda Philippe, duc et comte de Bourgogne*, 1361. Il est question ici de Philippe de Rouvre, après la mort duquel la Bourgogne revint au roi Jean qui en investit

[1] Voyez M. PAULIN PARIS, t. II, page 33.

son fils Philippe-le-Hardi. Cette note indiquerait que ce volume a pu appartenir à ce dernier prince. C'est peut-être celui qui, dans un ancien inventaire de sa bibliothèque de Bruges, est indiqué sous le titre de *Bible historiée* (c'est-à-dire Bible à images), et pour lequel on remarque qu'il a été payé pour les miniatures, pendant quatre ans, aux frères Manuel vingt sous par jour, ce qui, au taux actuel de l'argent, ferait à peu près neuf francs par jour [1]. Plus tard, cette Bible appartint au duc Philippe-le-Bon, petit-fils de Philippe-le-Hardi, comme le prouve la note suivante : *Ce livre de la Bible historié fut au bon duc Philippe de Bourgogne.* Robertet.

La très-belle écriture de ce manuscrit est tout-à-fait dans le caractère allongé qui est propre aux Pays-Bas. Ce livre est un des plus riches que l'on connaisse de cette espèce, puisque chaque page des 321 feuilles qui le forment contient huit vignettes et qu'il y en a en tout 5124. Ces vignettes sont placées deux à deux, celles du haut représentant toujours des événements tirés de la Bible ; les deux suivantes ont pour sujets des objets qui ont de l'analogie avec ces événements. Un ordre semblable se retrouve dans les quatre dernières peintures de la même page ; chaque vignette est accompagnée d'un texte tiré de la vulgate, ou d'une explication en français ou en latin pour les peintures emblématiques.

Les figures sont dessinées légèrement à la plume et de main de maître ; les têtes, seules coloriées avec un peu de rouge ou de brun dans les ombres ; le reste est le plus souvent seulement lavé en noir au pinceau.

[1] M. Paulin Paris ne dit rien de cette circonstance.

Quoique les types des têtes conservent encore beaucoup des caractères qu'elles ont dans la première moitié du quatorzième siècle, on en trouve un grand nombre qui sont vivantes et individuelles. Les proportions sont la plupart du temps très-longues, les mouvements et les draperies sont dans le goût des sculptures gothiques du meilleur temps. Ce caractère des personnes divines (par exemple de Dieu le père qui paraît dans le costume antique et les pieds nus) est noble. Les personnages d'ordre inférieur sont pleins de vie, et leur expression est dramatique. On a conservé pour les événements de l'Histoire Sainte la disposition rigoureusement géométrique ; mais ce qui a rapport à l'histoire profane, comme les batailles, est souvent exposé maladroitement et d'une façon confuse. On a çà et là représenté d'une manière plaisante quelques personnages de la Bible : ainsi Joseph ressemble parfois à un vieil usurier juif ; les réprouvés et les diables ont des traits très-expressifs qui approchent de la charge. Sur les figures qui portent le costume du temps, les plis sont simples et naturels.

L'esprit et le caractère individuel de ces nombreuses compositions, qui ne se ressentent en rien d'un travail mécanique, doivent avoir exigé un temps très-long du peintre qui les a exécutées.

*Bibliothèque impériale. Supplément latin. N° 700.*

Ce n'est pas beaucoup plus tard, vers 1380 peut-être, comme le suppose M. Dibdin, qu'on a dû écrire un bréviaire en deux volumes in-8° qui, d'après une note de Nicolas Flamel, secrétaire de Charles V (inscrite à la fin du 1er volume), a été donné par ce prince à Richard II, roi d'Angleterre. Après la mort de celui-ci,

son successeur Henri IV en fit présent à son oncle le duc Jean de Berry, qui enfin, comme nous l'apprend encore Flamel à la page suivante, le donna à sa nièce *Marie de France*, qui était religieuse.

Le caractère de l'écriture ressemble à celui usité dans les Pays-Bas et particulièrement à celui de la *Bible historiée* dont il vient d'être question. Les vignettes peu nombreuses de ce bréviaire sont exécutées avec une très-grande finesse et offrent un exemple fort intéressant du passage du style de l'époque précédente à celui du quinzième siècle. Sur un certain nombre de figures, tous les contours sont tracés en noir à la plume, mais pour celles où se remarque le plus de vie et de variété, les têtes et les mains sont dessinées de cette manière, tandis que le reste est exécuté légèrement au pinceau. Comme exemple d'une observation délicate de la nature, on citera dans le second volume saint Paul dans l'île de Malte, jetant les vipères au feu, et quelques inventions plaisantes sur les marges.

On distingue sur ce manuscrit l'ouvrage de deux dessinateurs différents ; celui dont les têtes et les contours sont tracés en rouge, le modelé faible, les têtes typiques et peu expressives, pourrait être d'un miniaturiste français.

*Bibliothèque impériale. Manuscrit français. N°* 8392. *In-folio.*

*Le livre des merveilles du monde, lequel contient six auteurs divers : Marc Paul,* etc. Une longue note de Nicolas Flamel [1] nous apprend que Jean, duc de

[1] Nicolas Flamel, qui vivait encore en 1399 fut, assure-t-on, le calligraphe de ce manuscrit, qu'il aurait exécuté vers 1350. (Voyez l'*Essai sur la calligraphie*, par LANGLOIS, du Pont-de-l'Arche, 1841, qui a

Bourgogne, le donna à son oncle Jean, fils du roi de France, duc de Berry. Jean-sans-Peur, qui gouverna depuis l'an 1405 jusqu'en 1419, était tellement absorbé par les projets ambitieux qui furent la cause de sa mort prématurée, qu'il se souciait sans doute fort peu des arts et de la littérature. Aussi ne lui attribue-t-on pas l'honneur d'avoir fait exécuter ce beau volume, mais plutôt à Philippe-le-Hardi, son père, qui s'intéressait tant à ces sortes d'ouvrages et dont on croit voir à la page 226 un portrait d'un caractère très-individuel.

Les récits fabuleux que renferment quelques-uns de ces voyages ont fourni aux auteurs des peintures qui en font l'ornement, une riche occasion d'essayer leurs fantaisies dans le domaine des choses monstrueuses. Dans beaucoup de parties de ces figures, dans les têtes, les proportions, on voit dominer le style de l'ancienne école de Cologne. Dans d'autres points, dans le caractère des vieillards (dans ceux, par exemple, peints sur la dixième feuille), dans le mélange des couleurs, dans les formes conventionnelles des rochers, on aperçoit une sorte d'intervention des principes de l'école de Giotto, qui s'introduisirent probablement dans les Pays-Bas par l'entremise de quelqu'un de ses élèves. On y retrouve effectivement à peu près la manière de Spinello Aretino. Mais aussi çà et là, et particulièrement dans la vivacité des regards et des poses, dans le goût des costumes du temps, on voit comme le germe

reproduit quelques-unes des figures monstrueuses que renferme ce volume.) Cependant le médecin anglais Guillaume Mandeville ne fut de retour de ses voyages qu'en 1366, et la date de 1350, donnée à la traduction faite par *frère Jehan-le-Long d'Ypre, moine de l'evesque de Terouanne*, ne se rapporte pas à la confection du manuscrit.

de ce style naturel que les frères Van Eyck portèrent dans l'époque suivante à une si haute perfection. Ces miniatures, dont le dessin est assez mou et qui se distinguent surtout par l'emploi délicat et spirituel du pinceau, doivent être, à très peu d'exceptions, attribuées à un des meilleurs artistes de l'époque [1].

Un manuscrit de l'Apocalypse avec une traduction en vieil hollandais du commencement du quinzième siècle (*Bibliothèque impériale*, *supplément latin*, *n°* 165-26, *in-folio*) est remarquable en ce que, bien que les peintures qu'il renferme ressemblent généralement aux miniatures de l'époque, elles diffèrent cependant en plusieurs points de celles qui étaient exécutées alors en Belgique. Elles se distinguent aussi des tableaux attribués à Guillaume de Cologne, en ce que les personnes divines ont moins de beauté et un naturalisme plus prononcé. Ainsi quelques figures, comme, par exemple, celles de saint Jean et de presque tous les personnages qui n'appartiennent pas à l'Eglise, sont représentées avec un caractère d'individualité très-marqué ; elles sont aussi fort expressives et exécutées avec beaucoup de soin. Les proportions tendent à être courtes, les figures sont petites relativement aux dimensions des tableaux, et par suite une plus grande place est réservée pour les paysages qui sont traités fort soigneusement, quoiqu'on n'y ait employé que des couleurs peu éclatantes. Les

[1] Les peintures de la feuille 42, sont traitées d'une autre manière, mais à notre avis non moins bien que les autres ; il y a plus de chaleur et d'effet ; elles sont retouchées à la plume avec des traits fins. On citera comme une des plus belles celle de la page 136, *b*. — Sur les dernières pages, les miniatures sont moins bonnes ; les proportions sont courtes.

quatre premières peintures sont d'un artiste meilleur que celui à qui l'on doit les autres.

---

MONUMENTS DU DUC DE BOURGOGNE A DIJON.

De 1396 à 1402, sous le gouvernement du duc Philippe-le-Hardi, un hollandais nommé Claux Sluter exécuta une croix appelée le Puits de Moïse, ornée de statues de prophètes très-remarquables. On en voit des dessins dans le grand ouvrage de M. Delaborde, dans le *Magasin Pittoresque* de 1834, p. 177, dans le recueil intitulé l'*Artiste* (1838), dans les *Arts au moyen âge* de M. du Sommerard; mais elles s'y trouvent chaque fois représentées avec des différences telles de forme et de style, qu'on ne peut, avant de les avoir vues, porter aucun jugement.

C'est le piédestal d'une croix de pierre richement ornée détruite pendant la révolution. Il était placé dans la milieu de la cour du cloître de la Chartreuse de Dijon et élevé sur une pile de pierre qui formait le centre d'un puits de 22 pieds de diamètre. Ce puits avait d'abord pris le nom de Puits des prophètes, à cause des statues qui en ornaient le centre. Plus tard, on le nomma le Puits de Moïse, parce que la figure du législateur des Hébreux était la plus remarquable à la fois sous le rapport du style et de la position. Le piédestal de la croix conserve encore aujourd'hui ce dernier nom, quoique l'excavation qui entourait la pile ait été comblée depuis que le monastère a changé de destination et est devenu une propriété privée.

Les six statues qui subsistent encore donnent une noble idée du talent de Claux Sluter; elles portent un

caractère de grandeur et de vérité très-remarquable, et dans la facilité des attitudes, dans la force des expressions, dans le mouvement des personnages, on retrouve cette naïveté précieuse qui distingue l'art de cette époque. Toutes les sculptures, ainsi que la partie architecturale du monument, étaient rehaussées de couleurs et de dorures qui devaient en augmenter singulièrement la magnificence.

Des lettres notariées du 6 avril 1404, délivrées par l'abbé de la Chartreuse de Dijon, récompensent l'artiste de son travàil en lui assurant son logement et sa nourriture pareille à celle d'un chanoine sa vie durant.

Le mausolée de Philippe-le-Hardi a été aussi l'œuvre du même Sluter; il y travailla, dit-on, avec Claux de Vouzonne, son neveu, et Jacques de la Barse [1].

[1] *Magasin Pittoresque*, 1833, 235. Ces tombeaux sont actuellement placés dans une des salles du Musée de la ville de Dijon. Ils étaient autrefois dans le chœur de l'église de la Chartreuse, fondée par Philippe-le-Hardi. En 1793, ils furent brisés dans l'église de Saint-Benigne, où ils avaient été cachés. Les débris en furent dispersés. Un architecte de Dijon, M. Saint-Père, employa vingt-sept années à en réunir les fragments. Enfin des fonds ayant été votés par le Conseil général du département, les tombeaux des ducs de Bourgogne furent restaurés.

Ces deux tombeaux sont de forme et de style presque semblables; ils n'offrent que de légères différences de détail.

Celui du duc Philippe-le-Hardi, mort en 1404, de dimensions plus petites, d'un goût moins riche et d'un style plus sévère, est préféré par les artistes.

Celui du duc Jean-sans-Peur, mort en 1419, se fait remarquer par un travail plus riche et plus étudié, mais moins pur, et par des détails plus multipliés. A côté du duc Jean, revêtu de son armure sous sa tunique, est couchée son épouse Marguerite de Bavière qui lui survécut peu de temps.

Le dé du cénotaphe ou la partie principale de ces tombeaux, élevé sur un vaste socle de marbre noir, richement profilé, est environné d'une galerie de style gothique d'un dessin élégant et d'un travail plein de délicatesse. Elle est composée d'une suite de ce qu'on appelait

Claux de Verne, valet de chambre et *tailleur d'images* de Jean-sans-Peur, est appelé dans divers Mémoires Claux de Vouzonne, ce qui pourrait bien le faire croire né aux environs d'Orléans.

Le mausolée de Jean-sans-Peur a été exécuté à Dijon en 1420, par Jean de Huerta, aragonais, et Antoine le Mouturier, dauphinois. Il n'a été terminé, dit-on, qu'en 1444, ou même qu'en 1475. D'autres nomment Jean de la Versa ou la Vuerta, surnommé d'Aroca, Jean de Droguès, qui était espagnol, et An-

alors tabernacles, sous lesquels ont été placées des figures de Chartreux en pied avec le costume de leur ordre et les distinctions de rang que chacun d'eux occupait dans le monastère. Ces figures sont au nombre de quarante pour chaque tombeau (ce qui ne paraît pas sur la gravure du *Magasin pittoresque*, qui n'en montrerait que vingt), d'environ quinze pouces de hauteur, dans des attitudes très-variées, exprimant toutes la douleur. Elles se détachent en blanc, ainsi que la galerie, sur un fond obscur.

Sur une grande table de marbre noir est couchée la figure du duc. Le chevet du monument est décoré de deux anges à genoux aux ailes déployées et portant le heaume du duc. Suivant les usages du temps, les grandes figures et celles des anges du chevet sont peintes en couleurs naturelles, le visage et les mains en couleur de chair, les tuniques en blanc, les manteaux et les coussins en bleu et les ornements en or, ainsi que quelques fleurons de la galerie et quelques petites parties du costume des Chartreux.

B. Delaborde, *Description génér. et partic. de la France*, t. II, pl. XXIV. Les tombeaux des deux ducs de Bourgogne sont représentés tels qu'ils étaient dans le chœur de la Chartreuse, ce qui nous récompense un peu de la destruction de ces monuments.

Dom Plancher, *Hist. générale de Bourgogne*, t. II, p. 325. *Album* de M. du Sommerard, pl. XVII, deuxième série. Deux des figures du mausolée de Jean-sans-Peur, sont reproduites en grand dans l'ouvrage intitulé : *Monuments des arts du dessin*, recueillis par V. Denon, 4 vol. in-folio. Voyez la planche XLIV du 1er volume. Ce tombeau est entouré de quarante statuettes qui forment le convoi de Jean-sans-Peur. (Quatorze de ces figures sont moulées chez Micheli.)

Voyez dans les *Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique* de M. Viardot, p. 320, une description des figurines des mausolées de Dijon dont il fait un très-grand éloge.

toine le Mouturier, qualifié dans les anciens actes *le meilleur ouvrier d'imaigeries de France.*

Le couvent des Chartreux de Dijon fut fondé en 1383 par le duc Philippe-le-Hardi. Sur le portail, qui n'a pas été démoli, on voit les statues en pierre de ce prince et de Marguerite de Flandre, sa femme, représentés de grandeur naturelle et agenouillés devant une image de la Vierge. Il s'y trouve en outre les statues de saint Jean et de sainte Catherine. Ces sculptures, très-bien conservées, sont de Claux Sluter, *imaigier* du duc de Bourgogne.

Le Puits des prophètes ou de Moïse, piédestal hexagone de 16 pieds de haut, de huit pieds de diamètre dans ses diagonales, était surmonté jadis d'une croix de pierre élevée d'environ 20 pieds. Le piédestal porte sur ses faces les statues polychromes de Moïse, David, Jérémie, Zacharie, Daniel et Isaïe.

---

## CHAPITRE XIII.

## SEIZIÈME SIÈCLE.

Nous avons déjà, en nous occupant des peintres flamands, montré combien leur grande supériorité pratique avait étendu leur influence sur les pays voisins, et sans doute qu'ils contribuèrent à prolonger jusques assez avant dans le seizième siècle, le règne du style gothique qu'auraient dû modifier depuis longtemps les progrès que l'art avait faits en Italie.

Nous allons donc reprendre ici la description de monuments de diverses espèces exécutés surtout dans le Nord de la France à la fin du quinzième siècle et pendant le seizième, sous la dépendance des Flamands ou au moins dans leur manière..

---

### GROUPES DE STATUES COLORIÉES REPRÉSENTANT L'HISTOIRE DE SAINT-FIRMIN, DANS LA CATHÉDRALE D'AMIENS. N° LXXXVIII, PL. 35.

Au nombre des monuments remarquables que renferme la cathédrale d'Amiens, il faut surtout citer les sculptures coloriées qui se trouvent à l'extérieur du chœur. Les plus anciennes et les plus intéressantes, sous le rapport de leur exécution et des faits qu'elles représentent, sont celles qui sont situées au midi et dues à la générosité du doyen Adrien Hénencourt, qui les fit faire pour servir d'ornement au tombeau de son

oncle Ferry de Beauvoir, évêque d'Amiens, mort en 1472 [1]. Le corps de ce prélat ne fut apporté de Montreuil à Amiens et inhumé auprès du chœur qu'en 1489. Son monument n'a sans doute été exécuté que dans les années suivantes, avant la fin du quinzième siècle [2].

L'artiste à qui on le doit était évidemment un disciple de l'école flamande. Il a conservé et reproduit sur pierre tous les caractères qui la distinguent. On y trouve une grande variété de physionomies, mais leur expression est souvent exagérée et rendue sans goût et sans mesure, ce qui semble cependant préférable aux formes banales adoptées par certains sculpteurs du même temps qui ne savaient qu'employer uniformément un type de convention, le plus souvent dépourvu de beauté.

Le costume est celui de l'époque. Il est riche, pittoresque, disposé avec intelligence. On peut reprocher au dessin d'être souvent maigre et incorrect, et les proportions sont peu observées.

Ces sculptures ne sont pas des bas-reliefs; ce sont des groupes de figures peintes et dorées placées dans de profondes niches décorées de toutes les délicatesses de l'architecture. Les statues des premiers plans, presque grandes comme nature, sont toutes en ronde bosse. Les dernières exécutées plus qu'en demi-relief s'appuient elles-mêmes sur un fond peint, représentant des vues de la ville d'Amiens et de ses monuments. Ainsi se complète une scène qui, animée par des couleurs

[1] Ferry de Beauvoir, partisan du duc de Bourgogne, avait quitté Amiens lorsque cette ville dut rentrer sous l'autorité de Louis XI.

[2] Dans l'épitaphe de Ferry de Beauvoir, sont neveu n'est qualifié que de prévôt ; il fut nommé doyen en 1495.

brillantes, des dorures délicates, imitant avec exactitude les étoffes les plus précieuses, est le résultat infiniment curieux de ce que pouvaient produire les efforts réunis de la sculpture et de la peinture, au moment où l'art gothique avait atteint sa plus grande perfection et allait bientôt céder la place à des œuvres exécutées dans un style tout différent. C'est un des plus intéressants spécimens d'un genre de composition qui fut depuis abandonné, et qui, nulle part peut-être, ne fut traité avec plus de soin.

Comme nous l'avons dit, un intérêt historique se rattache aussi à ces compositions dont le sujet est expliqué par des inscriptions en vers. Elles retracent deux séries de faits, chacune exposée en quatre tableaux distincts.

La première de ces scènes, celle que nous avons fait dessiner, représente saint Firmin, premier évêque d'Amiens, reçu par les principaux habitants, entre autres par le sénateur Faustinien, lors de son arrivée dans cette ville, vers le commencement du quatorzième siècle.

L'action est clairement rendue, l'attitude et la figure des personnages expriment bien, quoique parfois d'une manière triviale, la joie qu'ils éprouvent en voyant au milieu d'eux l'apôtre qui vient leur annoncer une religion nouvelle.

Dans le second compartiment, on voit le saint prêchant l'Evangile au peuple assemblé.

Dans le troisième, saint Firmin baptise ceux qu'il a convertis.

Dans le quatrième, le gouverneur d'Amiens et le préfet de l'empereur Dioclétien font comparaître le pré-

lat devant leur tribunal. A droite et en dehors, il est représenté à genoux au pied d'une tour et prêt à avoir la tête tranchée.

Ces divers sujets surmontent le tombeau de l'évêque Ferry de Beauvoir, et sont exécutés de la même manière, quoique peut-être le dernier soit fait avec moins de soin que les autres.

A côté et sur la même ligne se trouve la suite de la même histoire, représentée aussi en quatre compositions. Elles sont placées au-dessus du tombeau de Hadrien de Hénencourt, mort seulement en 1530, lequel, à ce qu'on croit, les fit faire de son vivant, vers l'année 1527. Ces sculptures, comme on le voit, sont postérieures aux précédentes; elles sont dues à un autre artiste, et quoique celui-ci ait cherché à continuer l'œuvre voisine, il y a fait preuve de plus de talent. Ses figures sont exécutées dans un style plus large et plus savant. Le dessin est meilleur. Le caractère des têtes a plus de noblesse et de gravité, quoiqu'il ait peut-être moins d'originalité. Leur sujet est la découverte du corps du martyre par saint Sauve.

Sur le dessin que nous venons de donner, on aperçoit que plusieurs personnages ont souffert de grandes mutilations. Des soldats belges, passant par Amiens en 1793, commirent cet acte de vandalisme qui affligeait les regards de tous ceux qui visitaient la cathédrale, laquelle a peut-être, du reste, moins souffert des fureurs révolutionnaires que tout autre édifice du même genre.

Depuis, surtout, que cette basilique, embellie par d'intelligentes réparations, brille de toutes parts d'un éclat nouveau, il devenait urgent de faire disparaître

les traces d'une barbare dévastation. Aussi le Conseil général de la Somme, provoqué par une demande de M. Cheussey, architecte du département, fit-il les fonds de la restauration de ces sépultures. Elle fut confiée à des artistes habiles, MM. Caudron et Duthoit, qui rétablirent avec beaucoup de bonheur et d'intelligence les parties mutilées et souvent des groupes entiers de personnages. Ce qui fait le principal mérite de leur travail, c'est qu'ils s'attachèrent à se conformer scrupuleusement au style de la sculpture et que les figures nouvelles n'offrent aucune disparate avec les anciennes.

Reste encore à donner à ces compositions les couleurs et les dorures qu'elles avaient jadis ; c'est une opération délicate, mais indispensable, et qui ne peut être confiée qu'à des peintres bien au fait de ce genre de travail [1].

Au-dessous de ces curieuses sculptures, sur le mur qui les sépare du chœur, se voient encore plusieurs petits bas-reliefs d'une exécution très-soignée et d'une composition spirituelle, retraçant la vie de la Sainte-Vierge et quelques légendes locales ; ils sont aussi coloriés et ont été également restaurés.

---

SALOMÉE. N° LXXXIX, PL. 36.

Il existe au côté septentrional du chœur de la cathédrale d'Amiens huit autres groupes de statues coloriées, exécutées d'une manière analogue et représentant l'histoire de saint Jean-Baptiste ; leur date est

[1] Ce travail est exécuté depuis plusieurs années.

donnée par le millésime 1531, placé à la suite du premier distique explicatif. Ces sculptures offrent beaucoup moins d'originalité que les précédentes. Les costumes sont vagues et d'imagination et n'ont pas le cachet de vérité que nous ont présenté ceux de l'histoire de saint Firmin. Les figures, moins variées, n'ont pas le caractère d'individualité que les autres nous ont offert. L'artiste qui les a faites ne cherchait plus à copier la nature et ne savait pas se créer un type de beauté qui remplaçât avec avantage une imitation servile et sans choix. On voit qu'il travaillait à une époque de transition où rien n'était encore arrêté.

Pour donner une idée de sa manière, nous avons fait dessiner une des figures les plus gracieuses qu'il ait faites ; c'est celle de Salomée, dansant pendant le festin d'Hérode. Elle se pose d'une façon agréable et son habillement est riche et de bon goût. Quoiqu'elle ne soit pas laide, sa physionomie, dont les yeux sont fixes et ouverts, n'a pas de véritable beauté [1].

Les riches ajustements, les broderies, les chaînes d'or qui couvrent la fille d'Hérodiade, lui conviennent très-

[1] Au transept de la croisée du midi, on a représenté en sculpture coloriée du même genre l'*Histoire de Saint-Jacques-le-Mineur*, faite aux frais du chanoine Guillaume Auxcousteaux, mort en 1511. C'est particulièrement à ces figures qu'on peut appliquer ce que nous avons dit de cette exécution de pratique, à formes vagues et sans caractère, qui n'enfante que des œuvres médiocres. Quatre autres groupes de sculptures qui correspondent à ces dernières sont placés dans le nord de la croisée. On y voit les diverses parties du temple de Jérusalem et l'expulsion des vendeurs par Jésus-Christ ; elles ont probablement été faites avant l'année 1523, époque de la mort du chanoine Jean Duitz qui en fit la dépense. Celles-ci sont exécutées avec beaucoup de finesse et renferment des détails très-nombreux rendus avec talent.

bien ; mais sans doute on ne jugera pas qu'il en soit ainsi de la statue de la Sainte-Vierge, que nous avons fait copier sur le portail de l'église de Saint-Vulfran d'Abbeville.

N° XC, PL. 36.

Non-seulement elle n'a pas le costume traditionnel de la Sainte-Vierge, mais celui qu'elle porte la fait ressembler plutôt à une courtisane, tant elle est habillée avec magnificence, surchargée d'ornements et de colifichets, tant il y a d'indécence dans sa mise.

L'exécution de cette statue est soignée ; les détails sont rendus avec finesse ; mais se ressent-elle, comme le dit en général M. Gilbert des figures du portail de Saint-Vulfran (dans son *Histoire de l'église de Saint-Riquier et de Saint-Vulfran*), de la révolution introduite dans les arts du dessin par l'école italienne ? y entrevoit-on déjà les premiers rayons de l'aurore du retour au genre classique ? C'est ce que nous ne pensons pas. Les figures exécutées en Italie avaient alors un faire autrement large et un style tout différent, quoiqu'on y tombât dans de pareilles fautes quant à la convenance du costume. C'est le reproche que le célèbre frère Savonarole adressait aux peintres de Florence avec l'accent de la plus véhémente indignation, leur demandant de quel droit ils venaient étaler ainsi leurs propres vanités dans les églises, ne croyant jamais leur avoir assez dit que la Sainte-Vierge s'en allait vêtue simplement et modestement comme une pauvre fille et que la beauté céleste de son visage était comme le reflet de la sainteté de son âme ; ce qui

[1] Cette statue était en outre dorée.

faisait dire à saint Thomas que jamais aucun homme ne l'avait regardée avec les yeux de la concupiscence. *Io vi dico ch'ella andava vestita come poverella semplicemente, et appena segli vedeva il viso... Voi fate parer la vergine Maria vestita come una meretrice, etc.* (SAVONAROLE, Sermon du samedi après le onzième dimanche.)

Aux pieds de la Vierge se voit le martyre de sainte Catherine. Le bourreau est prêt à lui trancher la tête. Sur le socle de la statue est un écusson renfermant des balances et une escarcelle, attributs des épiciers et merciers qui, réunies à d'autres corps de métiers dont la confrérie était sous l'invocation de la Vierge, la firent exécuter à leurs frais. Elle ne fut faite au plus tôt que vers l'année 1516, conséquemment après le règne de Louis XII. Quelques figures du portail de Saint-Vulfran font allusion au troisième mariage de ce prince avec Marie, célébré à Abbeville, et qui précéda de si peu de temps sa mort. Louis XII et le cardinal d'Amboise, son ministre, avaient contribué en grande partie à la construction de ce portail dont les fondements furent commencés en 1488.

---

STATUE DE LOUIS XII DE LA CHAPELLE DE RUE.
Nº XCV, PLANCHE 38.

La chapelle du Saint-Esprit, à Rue, a des constructions de différentes époques ; il y en a qui sont du treizième ou du quatorzième siècle ; d'autres, et ce sont les plus intéressantes, ont été élevées en 1440 par le duc Philippe de Bourgogne, comte de Ponthieu, et Isabelle de Portugal. Cette partie surchargée d'ornements est dans le style d'architecture appelé flamboyant et qui

était alors en vogue. Il paraît qu'on continua d'y travailler et peut-être seulement de l'embellir longtemps après, car on y reconnaît, assure-t-on, les figures de Louis XI et de Louis XII, outre celles de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne et d'Isabelle de Portugal; il est assez difficile de reconnaître ces personnages dans les statues en partie dégradées qui occupent le côté nord de l'édifice le seul qui, se trouvant libre, a pu être décoré avec le luxe et la profusion d'ornements propres au quinzième siècle. Ces figures, pareilles à celles du portail de Saint-Vulfran d'Abbeville, portent comme elles l'empreinte du style gothique. Cependant nous trouvons à la statue de Louis XII que nous avons fait copier un si beau caractère, son ensemble est si bien disposé, qu'à la vue de ce dessin on serait porté à y trouver un style analogue à celui de la Renaissance, et qu'on croirait à tort, selon nous, que quelque sculpteur italien a été chargé de l'exécution.

La grande robe, nommée houppelande, pouvant se fermer et se tenir ouverte, et qui était surtout en usage sous le règne de Louis XII, se montre ici sous sa forme la plus avantageuse.

---

## SCULPTURES DES STALLES DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Le chœur de la cathédrale d'Amiens est remarquable par la riche boiserie de ses stalles où on admire des ornements d'une délicatesse merveilleuse, entièrement exécutés dans le style gothique. Elles furent commencées en 1508 et terminées en 1522. Des figures de petite dimension et très-nombreuses, les unes en

ronde bosse, les autres en bas-reliefs, représentent avec beaucoup d'esprit et d'intelligence les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament. D'autres figures, sculptées sur les accoudoirs des stalles, aux pendentifs du couronnement à voussure qui les surmonte, offrent des sujets allégoriques ou grotesques, souvent bizarres, qu'il est commun de retrouver à cette époque, même dans les lieux les plus saints.

Antoine Avernier et Jean Trupin, son compagnon, qui ont taillé ces images, ont fait preuve d'un talent facile et gracieux. Ce sont du reste des élèves de l'école flamande ou du moins des hommes habiles à travailler dans le même style [1].

[1] Ces stalles ont été l'objet d'un travail très-soigné et fort intéressant sous le point de vue iconographique dû à MM. les abbés Jourdain et Duval, inséré, sous le titre de *Histoire et description des stalles de la cathédrale d'Amiens*, dans le t. VIII (1844) des Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie. Il est accompagné d'un Atlas et y occupe plus de 400 pages.

Il résulte de leurs recherches que Arnoul Boulin, maître menuisier à Amiens, sollicita le premier l'entreprise de la confection des stalles, et que, pour que l'ouvrage pût être plus tôt achevé, on lui adjoignit en 1509 un autre menuisier d'Amiens nommé Alexandre Huet; ils exécutèrent concurremment, l'un le côté droit, l'autre le côté gauche des stalles.

Quant aux sculptures et histoires des sellettes, le marché en fut fait à part avec Antoine Avernier, tailleur d'images, demeurant à Amiens, moyennant trente-deux sols la pièce.

En 1516, on voit figurer dans les comptes du Chapitre Jean Trupin, ouvrier imagier, aux gages de trois sols par jour. On retrouve son nom gravé sur les stalles auprès de la date de 1508, et lui-même s'est représenté aux accoudoirs dans l'exercice de son état.

On donnait généralement le nom de huchiers ou huchers à ces sculpteurs en bois qui ornaient de leurs naïves inventions la plupart des meubles de luxe de l'époque, bahuts, coffres ou dressoirs. Les plus habiles habitaient la Picardie, l'Artois, la Bourgogne et les Flandres. C'est de ces pays qu'on les faisait venir lorsqu'on avait à exécuter un ouvrage important. Tel fut le cas de la confection des stalles de la cathédrale de Rouen en 1465. Au XVIe siècle, on les appelait en Italie.

VIERGE DE LA CONCEPTION ET DES LITANIES.
N° XCI, PL. 36.

La *Vierge dite des Litanies*, que nous avons fait dessiner d'après un bas-relief qui se trouve à droite à l'entrée du chœur et où elle est placée au milieu des divers symboles dont on lui fait l'application, est représentée les mains jointes et les yeux baissés, dans un costume simple et modeste, qui fait contraste avec celui que porte la Vierge mère du portail de Saint-Vulfran, gravée sur la même planche.

---

HISTOIRE DE LA VIERGE ET DE SAINT JOSEPH.
N° XCII, PL. 37.

Deux bas-reliefs de l'extrémité orientale des stalles, du côté droit, que nous avons fait copier avec une partie des ornements qui les surmontent, donneront une idée plus complète de la richesse et de la délicatesse de ces sculptures. Il semble voir des tableaux de vieux maîtres flamands ou un bas-relief d'Albert Durer, tant les détails sont fins et nombreux, tant les figures sont posées avec aisance et naïveté. Qui n'admirera la Sainte-Vierge, si bien assise dans une belle chaise ornée avec goût? Son costume est d'une noble simplicité, sans recherche et sans profusion; comme elle relève avec dignité saint Joseph qui vient lui demander pardon des soupçons injurieux qu'il a conçus contre elle.

Feu M. du Sommerard rappela, en 1842, au Comité historique des arts et monuments, que les stalles de la cathédrale de Milan étaient dues à un artistes français, et que Richard Taurigny, de Rouen, sculpta celles de l'église de Sainte-Justine de Padoue.

Cette dernière circonstance ne se trouve pas dans les Evangiles, mais elle a été figurée sur d'autres monuments. Ainsi, au tympan de la porte Sainte-Anne de la cathédrale de Paris, saint Joseph, également conduit par un ange, révère à genoux la Sainte-Vierge qui lui tend la main et le relève.

Saint Mathieu nous apprend que saint Joseph, s'étant aperçu de la grossesse de Marie, qui n'était encore que sa fiancée, voulait la renvoyer en secret lorsqu'un ange lui apparut dans son sommeil et lui apprit qu'elle avait conçu de l'Esprit saint. C'est effectivement le sujet d'un de ces bas-reliefs. Les traditions ou les légendes ajoutent qu'au lieu de la renvoyer le saint homme avait eu le projet de s'éloigner lui-même et de prétexter un voyage pour éviter le scandale. C'est ce qu'indiquent le bâton et la besace de voyageur qui se voient sur notre sculpture à côté de saint Joseph.

Sur d'autres parties plus anciennes de la cathédrale d'Amiens, on trouve aussi la représentation d'histoires dont les détails se chercheraient en vain dans les Evangiles ou les textes ecclésiastiques. C'est ainsi que sur plusieurs médaillons du grand portail on voit l'arrivée des rois-mages sur un vaisseau qu'Hérode a soin de faire brûler pour empêcher leur retour.

---

### PEINTURE DU TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE FERRY DE BEAUVOIR. N° XCIII, PL. 38.

Au fond de la niche où se trouve couchée la statue de Ferry de Beauvoir, dont le monument, ainsi que nous l'avons dit, date de la fin du quinzième siècle, on voit une peinture représentant les douze apôtres dans

[illegible] portant chacun un phy[illegible] articles du symbole[1], [illegible] qui les font recon[illegible] tenant un calice [illegible] Jacques est distingué [illegible] troisième tient une [illegible]

[illegible] les couleurs en [illegible] à caractériser ses per[illegible] traits prononcés, sans [illegible] l'école flamande [illegible]

---

[illegible] DE NOTRE-DAME DU PUY.

[illegible]

[illegible] sont rares sur [illegible] à la fin du quinzième [illegible] que les Italiens ap[illegible] y enseigner un art [illegible]

[illegible] à chacun des [illegible] leur nom.

[2] [illegible] des chefs-d'œuvre [illegible] des produc[illegible] qu'il avait recueillis à [illegible] c'est tout au plus s'il y [illegible] dans un extrait des [illegible] I^er^ publié dans le [illegible] des Archives curieuses [illegible] 2 décembre 1529, il a été payé à Jehan [illegible], marchant, demeurant à Anvers, la somme de sept vingt dix-neuf livres dix-huit sols tournois..... savoir : soixante-quinze livres seize sols tournois pour trois tableaux en toille, esque's sont figurés, assavoir en l'un les fantosmes (la tentation) de saint Anthoine, en l'autre une danse de paysans, en l'autre un homme faisant un rubec de sa bouche;

Il est cependant incontestable que des artistes d'un véritable talent y existaient avant eux; mais, à ce qu'il paraît, le goût manquait pour les apprécier comme ils auraient dû l'être; ils étaient confondus avec de simples ouvriers, et leur nom n'a pu parvenir jusqu'à nous.

La ville d'Amiens doit à l'institution d'une confrérie ancienne et célèbre l'avantage d'avoir possédé assez longtemps des peintres habiles dont il reste plusieurs tableaux qui ont pour nous beaucoup d'intérêt.

Il est prouvé que la confrérie de Notre-Dame du Puy ou du Puits y était établie au moins dès l'année 1389. On a depuis cette époque jusqu'en 1755 la liste des maîtres de cette association à la fois pieuse et littéraire, et l'on connaît la devise ou le refrain en l'honneur de la Sainte-Vierge que chacun d'eux avait adopté[1].

Non-seulement chaque année on distribuait des prix aux poètes qui avaient composé la meilleure ballade dont le sujet était toujours les louanges de la Vierge, variées dans le sens de la devise donnée par le maître de la confrérie, laquelle devise servait de refrain obligé aux couplets; de plus, à partir de 1457, cette même devise servait également de thème à un tableau allégorique dont la Vierge formait constamment le principal

vingt-huit livres quatorze sols pour deux tableaux de la passion faits à l'huile; soixante-sept livres huit sols pour quatre autres tableaux aussi faits à l'huile, en l'un desquels sont portraits deux enfans eux baisant ensemble, en un autre un enfant tenant une teste de mort; et en l'autre une dame d'honneur à la mode de Flandre, portant une chandelle en son poing et un pot en l'autre; lesquels tableaux le dit seigneur (roi) a achaptés et d'iceux fait pris avec le dit Duboys et iceux à ceste fin fait mettre en son cabinet du Louvre. Le bas prix de ces tableaux montre leur peu de mérite.

[1] Ces devises s'arrêtent à l'année 1693.

personnage [1] et où se trouvaient ordinairement les portraits du maître du Puy, des membres de sa famille et des hauts dignitaires qu'il voulait honorer. Ce tableau, offert à la Vierge du Puy, placé avec cérémonie le jour de Noël dans l'église, était reporté chez le donateur avant la fin de l'année de sa maîtrise. Ce n'est qu'en 1493 qu'il fut décidé que ces tableaux resteraient attachés aux piliers de la cathédrale où la confrérie avait fixé son siége en 1488 [2].

En 1517, François Ier étant venu à Amiens avec la duchesse d'Angoulème sa mère, cette princesse prit tant de plaisir à voir les ballades qui avaient été rimées par les rhétoriciens de la confrérie de Notre-Dame du Puy et sans doute aussi à voir les tableaux que la cathédrale renfermait, qu'elle désira posséder un recueil des unes et des autres. Les magistrats municipaux firent donc confectionner du mieux qu'ils purent un manuscrit conservé à la Bibliothèque impériale [3], renfermant 47 ballades et autant de grandes miniatures d'abord peintes en grisaille par un amiénois nommé

[1] Il se pourrait qu'un usage pareil eût existé à Rouen où se trouvait une Société du Palinod ou Puy de l'Immaculée Conception. C'est ce que nous présumons d'après le tableau votif dessiné sur la planche XV de *l'Album des arts au moyen âge ;* la Vierge y est placée au milieu d'un champ de blé ou de froment. Les légendes du tableau ne sont pas lisibles sur la lithographie ; on ne peut, d'après cela, déterminer absolument son origine, ni lui assigner une date.

[2] Avant cette époque, les confrères se réunissaient dans la paroisse de chaque maître. A cette occasion, on reporta dans la cathédrale plusieurs tableaux qui en avaient été précédemment retirés par les maîtres du Puy.

[3] Sous le n° 6811, intitulé *Miniatures anciennes en l'honneur de la Vierge*, ou mieux : *Chants royaux en l'honneur de la Sainte-Vierge, prononcés au Puy d'Amiens.* (Voyez M. PAULIN PARIS, *les Manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, 1836.)

Jacques Plastel, puis mises en couleur par un *enlumineur et historien* de Paris appelé Jean Pinchon.

A ce compte il y aurait eu, en 1517, à la cathédrale, 47 tableaux de la confrérie du Puy. Le recueil de miniatures exécuté d'ailleurs avec un talent assez médiocre et sans beaucoup de finesse, est dû en grande partie à l'imagination de Jacques Plastel, qui aura trouvé plus facile de composer, comme il l'entendait [1], le sujet des ballades que de copier avec exactitude les tableaux qui garnissaient la cathédrale. Ce qui le prouve d'ailleurs, c'est que le Musée de la Société des Antiquaires de Picardie possède un tableau du Puy, peint en 1499 [2], ayant pour devise :

*Arbre portant fruit d'éternelle vie.*

Ce tableau est bien autrement garni de personnages, parmi lesquels Louis XII, et renferme des détails bien plus nombreux que la miniature du recueil dont nous parlons, lequel, du reste, bien inférieur sous le rapport de l'art, ne peut donner qu'une idée fausse et incomplète de l'état de la peinture à Amiens à l'époque où il a été composé. Ce manuscrit a cependant été offert avec pompe à la duchesse d'Angoulême au château de Blois, où se rendirent à cet effet deux échevins de la ville.

Des tableaux du même genre continuèrent d'être

[1] Il faut se rappeler qu'il ne faisait que des grisailles et qu'un autre artiste qui ne pouvait avoir les originaux sous les yeux, était chargé de les enluminer. Il est cependant remarquable qu'il soit dit qu'on paya quarante sols à un rhétoricien pour composer quelques ballades qui manquaient à plusieurs tableaux.

[2] Ce tableau, malheureusement mutilé en plusieurs endroits, est peint avec talent, et la composition en est très-riche.

placés chaque année dans la cathédrale ; ils étaient devenus si nombreux en 1725, [1] époque où la vieille peinture n'était guère recherchée, qu'on résolut de s'en débarrasser. On les ôta donc tous. Ils furent distribués dans quelques paroisses et surtout dans les églises de la campagne. Quatre ou cinq plus beaux que les autres échappèrent cependant à la proscription générale, et furent relégués dans une chapelle assez sombre, dite des Machabées, annexée à la cathédrale. Ce n'est encore là que la première partie de leur histoire qu'il est bon de continuer jusqu'à ce jour.

Quoique ces tableaux fussent entourés de magnifiques cadres sculptés en bois, avec clochetons, aiguilles et dentelures très-délicates, probablement exécutés par les habiles ouvriers à qui on doit les stalles du chœur, et que dans cette tranquille retraite ils ne gênassent en rien, M. le marquis de Bombelles, alors évêque d'Amiens, qui n'aimait pas les antiquités, fit marché avec un peintre en bâtiments pour les lui céder en compensation du badigeonnage de la chapelle.

[1] La plupart de ces tableaux, surtout les plus anciens, étaient garnis de volets souvent peints des deux côtés, qui développaient le sujet du panneau central et représentaient les donateurs. Ils servaient de plus à garantir de la poussière ces compositions, exécutées parfois avec une grande délicatesse. En 1670 ou 1671, on détacha presque tous les volets et on les plaça sur les murailles des chapelles ou en d'autres endroits. On diminua ainsi une partie de l'intérêt historique de ces peintures et il devint difficile d'en retrouver la date. On commença dès l'année 1709 à décrocher des piliers de la cathédrale une partie de ces tableaux, mais ils ne furent définitivement expulsés qu'en 1725. Un bourgeois d'Amiens nommé Pagès fit, au commencement du XVIII[e] siècle, une description de la cathédrale où se trouvent indiqués les tableaux du Puy qu'elle renfermait. Nous en donnons ici un extrait, en nous arrêtant à l'année 1540, d'après les manuscrits déposés à la Bibliothèque de la ville d'Amiens depuis quelques années.

M. du Sommerard, qui se trouvait par hasard à Amiens, eut connaissance de cet arrangement, et au lieu de profiter d'une si belle occasion d'enrichir sa galerie, il fit loyalement des démarches qui en arrêtèrent la conclusion. Mais, à son retour, il fit connaître à des personnes attachées à la duchesse de Berry le mérite de ces tableaux et le peu de cas qu'on en faisait.

A quelque temps de là, en 1825, la princesse fit un voyage à Amiens. Elle était descendue à l'Evêché et parla de ces tableaux qui ne se trouvaient plus à la chapelle des Machabées. Au premier mot l'évêque, c'était alors monseigneur de Chabons, s'empressa de les lui offrir, et le chapitre se hâta d'en confirmer le don. Madame de Berry, dirigée par des personnes sans doute peu éclairées, prit les cadres [1] et laissa les tableaux. Ceux-ci démontés, posés par terre dans un vestibule de l'évêché, servant de passage ouvert à tout venant, où les enfants de chœur venaient jouer après vêpres, où s'exerçait la musique de la garde nationale, y subirent de nombreux outrages ; les yeux de beaucoup de personnages y furent méchamment percés à la grande douleur des amis des arts. Tel était l'état des choses lorsque la Société des Antiquaires de Picardie s'étant formée par la réunion spontanée de quelques personnes studieuses, et l'établissement d'un Musée ayant été décidé, on songea à l'enrichir de ces précieux monuments. Il était question aussi de former pour la ville une galerie de peinture. Le vénérable évêque

[1] Ces cadres, restaurés à grands frais, restèrent au château de Rosny.

[2] Voir d'ailleurs sur ces tableaux un travail de M. Rigollot, inséré dans le XV[e] volume des Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie.

monseigneur de Chabons, à qui on les demanda pour les mettre à l'abri de la destruction et pour en orner ces collections, crut faire une bonne action en les accordant. Deux furent donnés au Musée d'Archéologie; deux autres à M. Lemerchier, alors maire de la ville d'Amiens [1].

Lorsque ces tableaux furent placés dans la belle salle de la Bibliothèque communale, on s'occupa des moyens de les confier à un restaurateur habile qui leur rendît leur fraîcheur primitive, et on était en pourparlers pour leur faire faire des cadres dignes d'eux, mais sans doute beaucoup moins beaux que ceux qui avaient été donnés à la duchesse de Berry, lorsque monseigneur Mioland, évêque d'Amiens, les réclama comme ayant seulement été prêtés par son prédécesseur. La Société des Antiquaires, après avoir fait auprès de l'autorité administrative tout ce qui lui était possible pour les conserver, fut obligée par décision ministérielle de les restituer à l'évêché.

Monseigneur Mioland les a fait placer [2] dans un vestibule intérieur de l'évêché où ils seront préservés des injures auxquelles les a exposés longtemps une incurie impardonnable. Il serait de plus nécessaire qu'une restauration intelligente arrêtât chez eux la détérioration que leur grand âge y a lentement produite, et il conviendrait qu'ils fussent pourvus de cadres appropriés aux œuvres qu'ils devraient orner.

Les quatre tableaux qui se trouvaient à la chapelle

[1] Ces derniers, par des circonstances particulières, restèrent à l'évêché.

[2] Ce prélat y a réuni d'autres tableaux d'une date moins ancienne, mais également offerts à Notre-Dame-du-Puy.

des Machabées portent le refrain des années 1518, 1519, 1520 et 1525. Un même artiste en a peint trois qui l'emportent sur tous les autres par le mérite incontestable de leur exécution.

Nous avons fait dessiner le principal groupe [1] de celui de l'année 1519, avant pour devise :

*Pré ministrant pâture salutaire.*

Il fut exécuté pour Andrieu Despres, avocat, qui, on le voit, a tâché de faire allusion à son nom dans le refrain qui a fourni le sujet de la composition. Le Père-Eternel, Jésus-Christ et le Saint-Esprit occupent le haut du tableau sous lequel se déploie un riche paysage orné de fabriques, qui paraît emprunté aux rives de la Somme. La Sainte-Vierge, présentant le sein à l'enfant Jésus, est assise au milieu d'un pré verdoyant, entouré d'eaux vives, où se trouvent occupés, pour la plupart, à en cueillir les fleurs de nombreux personnages des deux sexes et de tout âge.

Quatre figures de femmes, plus apparentes que les autres, sans doute allégoriques, et représentant les Vertus, entourent la Vierge et semblent former sa cour [2]. Leur taille svelte et gracieuse, leur toilette aussi recherchée qu'élégante, les ornements variés de leur coiffure, les riches vêtements qui les couvrent, leur

[1] Les figures de ces tableaux sont trop nombreuses pour qu'il nous ait été possible de les reproduire dans nos planches. On en trouvera le dessin sur la planche XXXIII de *l'Album des arts au moyen âge* de M. du SOMMERARD. La planche XXXIV du même Album donne le dessin d'un second tableau du même maître, peint en 1520 et ayant pour devise : *Palme eslute du Saulveur pour victoire.*

[2] A droite et à gauche de ce groupe principal, se voient, dans la même proportion, la figure du roi David et probablement celle de Salomon.

donnent un caractère particulier de distinction très-digne de remarque. Leur type est effectivement tout autre que celui de la Vierge qui, habillée avec plus de simplicité, rappelle tout-à-fait les vierges de la vieille école flamande, et, comme elles, porte un ample manteau qui étale au loin ses plis nombreux. Cette figure est particulièrement dans la manière de celles de Jean Schorel.

Le bas du tableau est occupé par les portraits (au nombre de plus de vingt) du donateur, figuré à genoux devant un prie-Dieu, des membres de sa famille et de divers personnages du temps, parmi lesquels se voit un évêque.

Tous, pour se conformer à l'esprit de la devise, portent un fruit ou une fleur que le pré leur aura fourni. Tous sont exécutés avec finesse et ont un caractère de vérité qui fait présumer qu'ils sont ressemblants. Les femmes portent la coiffe modeste qu'Anne de Bretagne mit en usage et qui fut continuée par la duchesse d'Angoulême. Rien en elles ne rappelle le luxe, ni la parure, ni le dessin hardi, bien que parfois un peu incorrect, des figures qui entourent la Vierge.

Nous rencontrons dans ce tableau les différents mérites de la peinture plutôt réunis que confondus comme ils auraient pu l'être pour produire un ensemble plus parfait. Ainsi, imitation soignée de la nature dans les portraits, invention de personnages allégoriques agréablement composés et dans un style dont aucune école étrangère n'a fourni le modèle [1].

[1] Certaines figures des tableaux attribués à Van Mekelen, peintre de Cologne au XVI[e] siècle, sont ajustées de même, mais ne sont pas disposées avec autant d'aisance et de goût.

Notre artiste a sans doute, ainsi que l'indique la figure de la Vierge, été à portée de copier les maîtres flamands, mais sa manière est plus large, son exécution plus hardie, et dans certaines parties on voit qu'il ne s'est inspiré que de lui-même, et il mérite, quoique anonyme, de figurer avec honneur dans la liste, alors si peu nombreuse, des peintres français.

Les carnations tirent un peu sur le gris, mais c'est un défaut qu'on retrouve dans les œuvres les plus éminentes de cette époque et dont n'est pas exempt le tableau le plus célèbre du temps, le Jugement dernier de Jean Cousin, qui, d'ailleurs, est d'environ vingt-cinq ans postérieur à celui que nous décrivons.

---

CHRIST AVEC LE PORTRAIT D'ETIENNE POUCHER, ÉVÊQUE DE PARIS. PL. 55.

M. Quedeville a bien voulu nous permettre de donner le dessin d'un des tableaux les plus intéressants de sa collection, lequel a pour sujet le Christ en croix, ayant à ses côtés la Sainte-Vierge et saint Jean, de plus à droite un saint François et à gauche saint Etienne auprès du donateur agenouillé, Etienne Poucher; qui a été évêque de Paris depuis 1503 jusqu'en 1519, où il passa à l'archevêché de Sens.

Ce prélat jouit d'une grande faveur auprès de Louis XII et de François Ier, dont il bénit le mariage en 1506 ; il remplit les fonctions de garde des sceaux, fut ambassadeur en Espagne et en Angleterre, accompagna Louis XII en Italie en 1507, et y fut chancelier du duché de Milan. Il aima et protégea beaucoup les arts et engagea, dit-on, François Ier à se procurer les

chefs-d'œuvre des peintres italiens. Ce personnage ne se serait pas fait peindre par un artiste médiocre ; aussi le tableau que nous décrivons et qui provient, dit-on, de la sacristie des Jésuites de Paris, est-il l'œuvre d'un peintre de talent qui, probablement, vivait à Paris dans les vingt premières années du seizième siècle.

La composition de cet ouvrage a de la simplicité ; les caractères sont bien rendus, l'expression naturelle, l'exécution soignée sans être sèche ; en somme, il rappelle les bonnes productions de l'école flamande, sans que l'on puisse l'attribuer à l'un de ses maîtres connus.

Nous avons déjà dit qu'on n'a conservé le nom d'aucun des peintres français qui, à Paris comme à Amiens, purent se distinguer dans leur art au commencement du seizième siècle ; ce n'est que par une conjecture fort hasardée qu'on donnerait pour auteur du tableau qui nous occupe un certain Jean de Paris, cité, je crois, dans les Nouvelles de la reine de Navarre, comme fort habile peintre de portraits [1].

[1] On lit dans *le Bulletin de l'alliance des arts*, t. I, p. 132, que M. Le Glay a trouvé, parmi les archives de Lille, deux lettres adressées à Marguerite d'Autriche par Jean Pareal ou Jean de Paris, célèbre peintre, que Louis XII et le cardinal d'Amboise emmenèrent en Italie à leur suite pour y peindre les batailles et victoires des Français.

## CHAPITRE XIV.

## DE LA STATUAIRE EN ALLEMAGNE.

Depuis quelques années, les écrivains allemands, non contents de rechercher avec la persévérance et l'érudition qui les distinguent tout ce qui pouvait contribuer à faire mieux connaître les artistes de leur pays et à faire valoir leurs productions, ont voulu attribuer d'une façon spéciale à la nation allemande le mérite d'avoir introduit en Europe un style, un art nouveau qu'ils nomment art germanique [1], lequel aurait dû sa naissance à la disposition particulière des Allemands pour les choses surnaturelles et mystérieuses, à leur aptitude à saisir le véritable esprit du Christianisme qui, chez eux, peuple encore vierge, se développa pur de tous les mélanges, de toutes les altérations qu'y avait produits l'antique civilisation des contrées où il s'établit d'abord.

L'étude des monuments primitifs des peuples teutoniques, c'est-à-dire de ceux qui précèdent leur conversion au Christianisme, nous a fait reconnaître, depuis que ce chapitre a été rédigé, qu'ils contenaient d'une manière positive le germe d'un genre d'ornementation tout différent des modèles fournis par l'antiquité grecque ou romaine, et qui se retrouve sur des manuscrits et les restes des monuments religieux construits

[1] Pour désigner les productions plus particulièrement allemandes, exécutées dans ce style, ils les appellent *allemandes germaniques*.

sous le règne des Carlovingiens et au commencement de la troisième race. Mais ces ornements, qui peuvent très-bien être appelés gothiques, n'existent que sur les édifices de l'époque dite romane, ne se retrouvent plus sur ceux qui ont été construits postérieurement dans le style ogival et qu'on a désignés sans aucun fondement sous le nom de gothiques, et ce sont seulement ces derniers que les écrivains allemands revendiquent comme étant les produits de l'art germanique [1].

Cet art ou *style germanique* n'est du reste que ce qu'on appelait jadis *style gothique*, dénomination prise depuis longtemps en mauvaise part et d'ailleurs historiquement inexacte. C'est aussi ce que certaines personnes qualifient exclusivement chez nous *d'art chrétien*, et qu'ils appliquent surtout aux monuments religieux élevés dans le Nord de la France et en Angleterre du douzième au quatorzième siècle, et qui diffèrent de tous les autres par des caractères bien tranchés.

Ce qu'il importerait actuellement de déterminer, c'est de savoir s'il convient effectivement d'appliquer le même nom *d'art chrétien* ou *germanique* à ce nombre de statues, de bas-reliefs qui garnissent les porches, les hautes façades, les grandes fenêtres de ces édifices qui, construits dans un système d'architecture tout nouveau, les admettaient non comme de simples accessoires, mais peut-être comme une ornementation nécessaire.

Il est sans doute d'un véritable intérêt de voir ap-

[1] Voyez les *Recherches historiques sur les peuples de la race teutonique qui envahirent les Gaules au* v[e] *siècle*, que nous avons publiées dans le t, x des Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, 1850.

paraître au sein d'une profonde barbarie un genre de représentation qui frappe par sa masse, par son nombre, par la convenance de son emploi dans des églises élégantes ou de majestueuses cathédrales, qui plaît par son caractère naïf, souvent par une certaine grâce de contour ; mais ces sculptures (dues à de simples ouvriers qui, sans étude préalable, dans une ignorance complète des principes du dessin et de ce que l'art avait fait avant eux, ne pouvaient, quelle qu'ait été leur adresse naturelle, arriver à autre chose qu'à une imitation vague et superficielle de la nature), ces sculptures, dis-je, ne paraissent plus, examinées isolément et hors de la place qu'elles occupent si bien, que des œuvres fort imparfaites, et, quoi qu'on en ait dit, incapables d'exprimer ce qu'il y a de plus sublime et de plus pur dans une religion toute spirituelle [1].

Nous pensons que faute d'avoir distingué suffisamment la conception si hardie, si originale, des monuments de l'architecture ogivale, de l'ornementation sculptée ou peinte qui en constitue une partie plus ou moins surbordonnée, on a été conduit à les confondre dans une commune admiration et par suite à en exagérer la valeur.

Nous ne reviendrons pas sur l'examen que nous avons fait de l'état des arts du dessin en France pendant le douzième et le treizième siècle ; il suffit ici de recher-

[1] On a cru trouver un sens mystérieux à ces figures qu'on prendrait pour des ébauches, dont les traits n'ayant rien de déterminé ne rappellent que la forme générale, l'apparence comme fugitive des êtres qu'elles représentent. Le véritable idéal chrétien se rencontrait surtout dans des images grossières qui, de tout temps, ont été plus propres à produire de mystiques extases sur les âmes pieuses et crédules que des monuments d'un art perfectionné.

cher s'ils étaient exercés de meilleure heure et avec plus de supériorité dans les pays allemands.

Pour le premier point, les Allemands reconnaissent eux-mêmes que ce qu'ils nomment *l'art germanique* se montra d'abord en France [1] et en Angleterre avant de donner chez eux signe de vie.

Quant au mérite supérieur attribué aux œuvres allemandes, d'ailleurs fort peu nombreuses, qu'on signale à l'admiration, c'est matière à discussion. Il est moins facile peut-être de répondre aux considérations d'esthétique religieuse sur lesquelles les Allemands fondent leurs prétentions; nous avouons faire peu de cas des phrases ambitieuses et obscures dont on peut se contenter de l'autre côté du Rhin; nous n'estimons que ce qui est vrai, clair et positif.

[1] Le docteur Kugler rattache à l'art allemand les diverses statues de la cathédrale de Chartres.

1° Celles du grand portail qui, suivant lui, forment le passage de l'ancien style byzantin romain au nouveau style germanique.

2° Celles des porches latéraux (vers 1250) surtout la statue attribuée au comte Eude II (gravée dans *les Monuments inédits* de WILLEMIN, pl. LXXXVII), qui ressembleraient aux sculptures de premier style germain de Naumbourg. Il est question ici des statues placées dans le chœur ouest du dôme de Naumbourg, édifice que l'on a d'abord supposé construit au VIII^e siècle, que d'autres reportent à l'année 1028 (époque où un évêché y fut établi). Ces statues, dont les Allemands ont vanté outre mesure l'élégance, les belles proportions, le charme inexprimable, que Fiorillo (dans son *Histoire des arts du dessin*), attribuait à des artistes siciliens appelés en Allemagne par l'empereur Otton III, sont du milieu du XIII^e siècle comme celles de Chartres auxquelles on les compare. Leur exécution est peu soignée et leur apparence a quelque chose de rude. Conf. c. p. Lepsius. *Über das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumbourg und deren Statuen in westlichen Chore*. 1822;

3° Les sculptures de la chapelle de Saint-Piat (1349) (Voyez la planche CXXI de Willemin) qui, toujours d'après M. Kugler, sont un specimen de ce qu'il y a de plus agréable et de meilleur goût dans les productions du style germanique.

Cependant, pour qu'on ne puisse pas nous accuser de dissimuler les raisons apportées en preuve de la prééminence attribuée à *l'art allemand* et du sens qu'il faut lui donner, voici la traduction aussi fidèle que nous avons pu le faire du chapitre où M. le docteur Kugler expose en thèse générale ce que c'est que *l'art germanique;* nos lecteurs pourront juger la question en connaissance de cause.

### L'ART DU STYLE GERNANIQUE [1].

#### REMARQUES GÉNÉRALES.

« L'art du style roman avait atteint à la fin du dou-
« zième siècle et dans le cours du treizième tout le
« développement dont il était susceptible ; les traditions
« qui remontaient au temps de l'antiquité classique
« s'étaient fondues dans les plus heureuses propor-
« tions avec la forme intuitive du monde germano-
« chrétien, et cet art avait produit au moins certaines
« œuvres qui pouvaient très-bien sembler propres à
« servir désormais de règle positive et authentique aux
« besoins artistiques d'un peuple appelé récemment à
« une nouvelle vie. Cependant ce qu'avait de particulier
« cette gracieuse fleur de l'art ne lui assurait pas de
« durée. L'esprit avait alors une direction et des besoins
« qui ne lui permettaient pas de se contenter d'une
« voie intermédiaire entre un passé irrévocable et les
« tendances des temps nouveaux. Ces dernières pou-
« vaient être momentanément arrêtées, mais l'obstacle
« qu'on leur opposait ne leur donnait que plus de force
« pour se manifester et pour introduire dans l'art un

[1] *Handbuch der Kunstgeschichte von Dr Franz Kugler. Stuttgard*, 1842, p. 513.

« style entièrement neuf et particulier qui fût leur « expression véritable. Cette apparition coïncida étroi- « tement avec des circonstances historiques d'une « autre espèce ; elle s'appuya sur le libre et puissant « développement de l'esprit populaire qui, longtemps « nourri en silence, ou violemment comprimé, prit « dans cette période une activité énergique et décisive, « grâce à laquelle une bourgeoisie riche et puissante « naquit et se constitua sous des formes diverses.

« Le nouveau style de l'art qui suivit immédiatement « le complet développement du roman et qui en par- « tie marcha concurremment avec lui, ne peut être « plus convenablement désigné que par le nom de « style germanique. A la vérité, il n'appartient pas « d'une manière exclusive aux nations purement ger- « maniques ; au contraire nous le voyons apparaître, « toutefois non encore développé, chez quelques « peuples parlant la langue romane (dans le Nord de « la France et l'Angleterre) plutôt que dans l'Allemagne « elle-même. Cependant on doit reconnaître que chez « les peuples d'orgine mélangée ce style doit son « aliment au germanisme ; qu'il s'est formé avec le « plus de pureté et de perfection là où l'esprit germa- « nique parut entièrement pur et avec la conscience « profonde de ses qualités propres ; qu'enfin il porte « plus l'empreinte de quelque chose d'accidentel et « d'arbitraire dans les contrées telles que l'Italie et la « France méridionale où prédominait le romanisme.

« Au reste on ne doit pas se représenter ce style « germanique comme tellement neuf et tellement dis- « tinct qu'il ne renferme que des éléments tout-à-fait « étrangers et jusque-là entièrement inconnus. Il se

« rattache au contraire, quant à ses éléments fondamen-
« taux, aux manifestations d'un passé plus ou moins
« éloigné. L'antiquité chrétienne, l'islamisme lui-même,
« renfermaient déjà des idées et des formes qui ser-
« virent de base à son développement. Cette influence
« dut s'exercer, non-seulement sur les détails, mais
« encore sur l'intelligence du tout, si l'on considère
« que d'un côté l'art romantique pris dans son ensemble
« (par conséquent aussi bien celui du style germanique)
« se fondait immédiatement sur la contemplation du
« monde au point de vue chrétien, et que d'un autre
« côté l'esprit germanique avait déjà montré son acti-
« vité durant le travail de formation de la période
« récemment écoulée. Jusque-là cette activité de l'esprit
« germanique avait été plus ou moins subordonnée ; il
« n'avait pu essayer ses forces et travailler que sur les
« données existantes (ou les éléments déjà trouvés); mais
» alors il se manifesta avec une énergie complètement
« libre et avec d'autant plus de décision que la ten-
« dance vers l'antique qui se montra dans les derniers
« temps du style roman, était en opposition complète
« avec ses qualités intimes. Il rassemble donc des élé-
« ments traditionnels avec une indépendance parfaite et
« leur communique un souffle de vie nouveau et plus
« puissant à la fois ; il forme un nouvel ensemble dans
« la détermination duquel les anciens éléments durent
« acquérir un caractère neuf et distinctif.

« La période du style germanique marque le dévelop-
« pement le plus riche et le plus brillant de l'art
« romantique. Le principe chrétien de la spiritualisa-
« tion du monde terrestre, d'abord embrassé par l'esprit
« et le sentiment propres à la société germanique (à la

« vie populaire des Germains) avec cette fraîcheur, cet « enthousiasme qui appartiennent à la jeunesse, fut « ensuite perfectionné et manifesté au grand jour avec « tout le sérieux et l'acquit d'une mûre expérience. « Dans les œuvres de cette période prédomine inté- « rieurement et extérieurement, ou plutôt dans le « concours, dans la combinaison parfaite (adéquate) « des forces intérieures et extérieures, une tendance « vers les choses d'en haut et supérieures à la terre. « Mais ces œuvres aussi s'assurent avec une énergique « sagesse la base solide des formes terrestres. Sous « l'empire de cette double relation, c'est-à-dire prenant « pour point de départ le champ circonscrit et saisis- « sable de la vie et achevant leur hymne par les accords « d'une aspiration passionnée, perceptible seulement « pour l'âme qui pressent l'avenir, elles développent « une richesse, une plénitude organique de manifesta- « tions telles qu'aucune époque antérieure n'en avait « vu de pareilles. La période du style germanique « forme un parfait contraste avec la satisfaction tran- « quille et les proportions déterminées de l'art grec.

« Le commencement du style germanique coïncide, « comme on l'a remarqué, avec la fin du style roman ; « sa durée a été différente suivant les différents pays « ou même suivant les différentes branches de l'art. « Il se prolongea généralement jusqu'au seizième siècle « et partiellement jusque vers son milieu. Cependant « dès les premières années du quinzième il subit des « changements de direction dans lesquels on peut « reconnaître les commencements de l'art moderne. »

Nous avons déjà dit que nous n'entamerions pas de discussion sur ce qui précède, mais il est un point

de fait, des monuments particuliers sur lesquels les Allemands basent surtout leurs prétentions, et là nous rencontrons un terrain plus solide que nous pouvons aborder.

Toutes les personnes qui ont quelques notions de l'histoire de l'art savent combien Nicolas de Pise s'est élevé au-dessus de ses contemporains, quels pas immenses il a fait faire à la sculpture qui, avant lui, était tombée dans une entière barbarie. Quelle que soit la part qu'il faille attribuer aux débris de l'art grec dont sut s'inspirer ce grand artiste, il n'avait pas cessé d'être l'objet d'une admiration générale, lorsqu'on vient nous dire que ses œuvres n'ont plus rien qui doive étonner celui qui sait quelle perfection avait déjà atteinte l'art germanique dans les sculptures de Freyberg et de Wechselbourg, à une époque qui précéda celle où fleurit le statuaire pisan.

Il faut donc aller chercher dans les montagnes de la Saxe une école d'art, jusqu'ici complètement ignorée, dont l'influence a contribué puissamment aux progrès de la sculpture italienne, et l'a dirigée dans la voie où elle se fait tant d'honneur; et cette influence n'est pas seulement générale, elle se reconnaît jusque dans les détails. C'est ainsi, par exemple, que l'Adoration des rois de la Porte dorée de Freyberg a très-bien pu servir de modèle à celle du bas-relief de la chaire de la cathédrale de Pise, les motifs de ces deux compositions étant presque les mêmes.

En comparant ces productions, on reconnaît, nous assure-t-on, non-seulement que leur ensemble, que leurs dispositions, que le mode d'exécution sont analogues, mais de plus, dans la grandeur des caractères,

on aperçoit une pareille tendance à vivifier, à perfectionner les vieux éléments de l'art chrétien. Toutefois, tandis que les maîtres allemands maintinrent dans le plus heureux équilibre le sentiment intime et la forme de leurs œuvres, les Italiens s'attachèrent presque uniquement à porter aussi loin que possible l'étude de cette dernière qu'ils regardaient comme le but principal de l'art, et cela au détriment de la pensée religieuse à laquelle leurs rivaux conservèrent toujours une juste prééminence.

L'existence, au XIIe siècle, au fond de la Saxe, de monuments infiniment supérieurs à tout ce qui a précédé Nicolas de Pise et qui peuvent soutenir la comparaison avec ce que les Français et les Italiens ont fait de mieux jusqu'au XVe siècle, serait un phénomène si extraordinaire, qu'il est important de savoir au juste ce ce qu'il faut en croire.

On voit à Freyberg, ville de l'Erzgebirge saxonne, un porche provenant d'une ancienne église dédiée à la Vierge et servant actuellement d'entrée latérale à un autre édifice appelé le Domkirche, construit seulement en 1484, après que la première église eut été en grande partie détruite par un incendie. Ce porche appelé *la Porte Dorée*, *die Goldene Pforte*, parce qu'il avait été jadis peint et doré, était resté entièrement ignoré. Ce n'est que depuis peu d'années que les archéologues en ont fait en quelque sorte la découverte, et lui ont donné de la célébrité [1].

[1] Ce monument a été décrit avec soin par les docteurs C. L. Stieglitz et L. Puttrich dans un Mémoire intitulé : *Die goldene Pforte der Domkirche zu Freiberg. Leipsic*, 1836, faisant partie de la publication ayant pour titre : *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in*

Il est orné de huit grandes statues distribuées à gauche dans des niches séparées par des colonnes ; les personnages qu'elles représentent n'ont pas des attributs assez caractérisés pour pouvoir être déterminés ; on croit cependant y reconnaître Josué, Abraham et David ; mais il y a trois femmes ou princesses qu'on ne sait comment nommer. Une Adoration des mages occupe le tympan qui surmonte la porte, et les voussures de la voûte sont garnies de figures de plus petite dimension parmi lesquelles il en est qui ont pour sujet la résurrection. On s'accorde généralement à faire l'éloge de ces sculptures ; le caractère et les motifs sont naturels, nobles et variés : leurs formes ont de la largeur et de la plénitude ; les proportions sont plutôt courtes qu'allongées ; elles n'ont ni raideur ni sécheresse, et les draperies sont disposées avec goût et aisance. Elles s'éloignent à la fois des figures byzantines et du style de celles qui accompagnent les constructions gothiques [1] ; enfin elles présentent un perfectionnement de l'art tout particulier et en quelque sorte individuel qui leur donne une haute valeur.

*Sachsen.* Ce mémoire est accompagné de planches lithographiées que nous avons tout lieu de croire fidèles. Ce qui montre la bonne foi de l'éditeur, c'est que voulant que les dessins de la porte dorée de Freyberg soient exécutés aussi bien que possible, il en chargea un habile dessinateur de Paris, M. Fragonard, bien connu par sa coopération à des publications pittoresques fort à la mode. Celui-ci fit comme à son habitude, il rectifia le dessin, ennoblit les caractères et laissa courir son crayon sans s'astreindre à une scrupuleuse exactitude. L'éditeur ne trouvant pas dans ces lithographies la reproduction fidèle des dessins de M. Geyser, qu'il avait envoyés à Paris, en fit faire de de nouvelles par un artiste de Leipsick ; et, pour mettre en état d'en apprécier la différence, il a joint les unes et les autres à sa publication.

[1] On y a trouvé de la ressemblance avec les œuvres des meilleurs peintres florentins du XIVe et du XVe siècle.

La première question qu'il a fallu chercher à résoudre lorsque leur mérite appela l'attention était de déterminer l'époque de leur exécution. Il faut commencer par avouer qu'on ne possède aucun renseignement historique sur la date de la construction de l'église dont elles décoraient l'entrée. On a supposé d'abord qu'elle avait été fondée par le margrave de Meissen, Othon appelé le Riche, à cause de l'argent que lui produisit l'exploitation des mines de plomb argentifère de l'Erzgebirge, mines découvertes seulement dans la seconde moitié du XII[e] siècle et à l'occasion desquelles se forma la ville de Freyberg. Ce prince étant mort en 1189, on a présumé que l'église de la Vierge, la première, dit-on, de la nouvelle ville, pouvait avoir été bâtie entre les années 1175 et 1189.

Indépendamment de ce qu'il y aurait d'extraordinaire à faire remonter aussi haut des sculptures de ce mérite, on peut objecter que des statues exécutées dans le temps même qu'on assigne à la construction de l'église de Freyberg, et dans la même contrée, comme celles du margrave Othon lui-même, de son épouse Hedwige et de deux princes, conservées dans le couvent d'Altzelle qu'il fit bâtir en 1175, dans le voisinage de Nossen, sont d'un travail si grossier, pèchent tellement par le dessin et les proportions, qu'on ne peut les considérer comme des œuvres d'art.

D'un autre côté les caractères architectoniques du porche de Freyberg, qui est dans un style roman très-orné, le reportent très-bien au milieu du XIII[e] siècle [1],

[1] C'est ce qu'indique le D. Waagen dans un *Voyage artistique d'Allemagne* publié en 1843, dans lequel il a visité le porche de Freyberg.

et on sait d'ailleurs qu'en général les constructions allemandes sont moins anciennes qu'elles ne le paraissent à première vue. Même reportées à cette époque, les statues de la Porte dorée de Freyberg se présenteraient encore comme un fait isolé dans l'histoire de l'art allemand ; elles n'auraient pas eu de précédents, et, restées sans imitateurs, elles n'ont pas eu sur le développement de la statuaire l'influence qui leur était due.

Pour s'expliquer leur existence, on s'est livré à diverses conjectures. On a dit que la fondation d'un grand nombre d'évêchés et de couvents, dès le xe siècle, par les empereurs de la maison de Saxe, porta son fruit dans les deux siècles suivants ; que les richesses produites par le travail des mines de la Haute-Saxe, en se répandant dans une contrée de peu d'étendue, contribuèrent puissamment à y multiplier les monuments d'art, mais que la plupart de ceux de cette époque périrent par l'effet du temps et de la réformation religieuse, par suite des calamités de la guerre de Trente ans et, plus tard, par l'indifférence générale et l'injuste mépris que l'on avait pour les restes du moyen âge.

On ajoute qu'en Allemagne, au xiie siècle, au milieu d'une barbarie générale, l'art ne pouvait être cultivé avec quelque fruit qu'au sein des cloîtres et que, dans l'isolement de ces demeures, il a pu se former des hommes qui, doués de grandes dispositions naturelles, surent tout créer d'eux-mêmes, sans avoir eu besoin de s'inspirer du dehors ; mais que le peu de communications qui existaient entre des contrées formant, malgré leur voisinage, comme autant d'états séparés, ne permettait pas que ce qui s'exécutait dans un mo-

nastère fût connu ou praticable dans un autre. Ces explications, on le sent bien, ne sont pas de nature à contenter la juste curiosité qu'inspirent les statues de Freyberg.

A une dizaine de lieues à peu près de cette dernière ville, l'église du château de Wechselbourg (autrefois couvent de Zschillen, construit vers 1174, ou 1184, ou 1190, par Dedo, comte de Rochlitz, frère du margrave Othon le Riche), renferme des sculptures du même genre, à la vérité d'une valeur plus inégale, mais dont quelques-unes sont tellement pareilles à celles de Freyberg qu'on doit croire qu'elles ont été travaillées par les mêmes mains. On les rapporte aussi à la fin du XII[e] siècle ou aux dix premières années du XIII[e]. On y remarque particulièrement une chaire ou ambon revêtu de bas-reliefs. Cet ouvrage, où respire la beauté et la simplicité de l'antique et dont l'exécution est très-soignée, peut être comparé, dit-on, aux compositions analogues de Nicolas de Pise. On croit cette chaire antérieure aux statues de la Porte dorée de Freyberg, mais on regarde comme fait après celle-ci un autel formé en bas de quelques bas-reliefs et en haut d'un grand crucifix accompagné de la Sainte-Vierge et de saint Jean. Ces statues ont moins de caractère et sont exécutées plus mollement que celles de Freyberg ; d'autres figures paraissent une répétition de ces dernières. On cite encore dans la même église de Wechselbourg les statues tumulaires du comte Dedo, mort en 1190, et de son épouse ; elles sont, dit-on, pleines de force et de vie.

Dans ses voyages en Allemagne, M. Hippolyte Fortoul a visité l'église de Wechselbourg ; il en décrit

l'architecture et dit très-brièvement que la chaire dont nous venons de parler affecte comme l'autel une forme carrée dont on ne peut se défendre d'admirer la simplicité sauvage, et il ajoute qu'elle est du reste ornée comme lui de sculptures qui ont singulièrement ému les artistes et les archéologues de l'Allemagne ; il suffit, dit-il, d'apporter à leur examen un esprit dégagé de toute prévention pour y reconnaître le travail d'un artiste venu d'Italie au commencement du xv^e^ siècle et qui s'est plu à reproduire au milieu de la nature rigide du Nord les belles formes, les attitudes libres, les costumes gracieux qu'il avait appris à ciseler dans les écoles de Florence.

C'est d'un coup de baguette faire disparaître un édifice élevé à grand'peine pour la plus grande gloire de la Germanie ; il est à regretter que M. Fortoul n'ait pas visité Freyberg et qu'il n'ait pu en dire autant de la Porte dorée.

Le docteur Kugler, en exprimant le regret qu'on n'ait fait connaître qu'un petit nombre de monuments de la statuaire architecturale en Germanie, regarde comme appartenant aux plus anciens les figures du portail de l'église Notre-Dame de Trèves [1] ; il dit que ces statues ont les proportions et le caractère de celles de Freyberg et de Wechselbourg. Nous n'avons pas vu la porte de Freyberg [2], et nous ne pouvons parler de

[1] Cette église, commencée en 1227 et terminée en 1242 dans le style que M. Kugler appelle germanique, a une disposition rare et fort remarquable ; elle est formée de deux nefs de dimension égale qui se croisent et supportent une sorte de coupole carrée.

[2] Quand nous avons passé par cette ville, personne n'avait encore fait attention à la Porte dorée, et elle ne nous fut pas indiquée.

ses sculptures que sur le témoignage des auteurs allemands qui les ont décrites, mais nous avons vu le portail de l'église Notre-Dame de Trèves, et quoique nous ayons examiné avec intérêt les statues qui le garnissent, nous n'avons pas trouvé qu'elles s'élevassent par des qualités particulières au-dessus des figures du même genre exécutées au XIII[e] siècle sur un grand nombre d'églises de France. Celles de Trèves sont, à la vérité, travaillées avec soin et d'un aspect agréable; elles se font surtout remarquer par les sujets qu'elles représentent. Ainsi on y voit les figures symboliques de la nouvelle et de l'ancienné loi, celle-ci représentée avec les yeux bandés et la bannière brisée [1].

Par leurs formes générales, leurs lignes plates et allongées, les statues de Trèves se rapprochent beaucoup de celles qui garnissent en si grand nombre le grand portail et les porches latéraux de la cathédrale de Strasbourg. On sait que cet édifice, ou au moins le portail et la tour, a été construit assez tard, en 1291, a façade ne fut même achevée que dans le courant du XV[e] siècle), alors que la France possédait déjà en ce genre tant de modèles à imiter. Les sculptures de sa façade, exécutées avec cette habileté toute mécanique qu'on peut attendre d'un ouvrier exercé, sont loin

[1] On y trouve aussi une Salutation évangélique. Dans les édifices plus anciens, les longues et roides figures placées à droite et à gauche des porches étaient comme immobiles et ne prenaient part à aucune action. Quoiqu'elles fussent toujours isolées sur leur piédestal, elles se mirent en communication avec leurs voisines et formèrent avec elles des espèces de groupes. Ainsi, par exemple, sur le porche de la Vierge du grand portail de la cathédrale d'Amiens, on voit aussi une Salutation angélique, la Présentation au Temple, etc., représentées par les grandes statues qui en occupent les côtés.

d'avoir le mérite qu'on leur a attribué. Il faut les avoir vues avec une imagination aussi poétique que celle dont paraît doué M. Alfred Michiels, ou compter beaucoup sur la crédulité du lecteur, pour s'être amusé à écrire, par exemple, sur les vierges sages et les vierges folles du grand portail de Strasbourg, toutes les belles choses que cet auteur en raconte [1].

Cherchons maintenant s'il est possible de déterminer, en employant des considérations d'une toute autre espèce, ce qu'il y aurait de particulier et de caractéris tique dans les productions des artistes allemands.

Les races humaines ne sont pas seulement séparées par la différence de leur langage qui atteste celle de leur origine; elles sont aussi distinguées par leur configuration physique, surtout par la forme de leur tête, laquelle sans doute n'est pas sans influence sur la diversité de leurs talents ou de leurs aptitudes.

On ne peut nier que les Allemands ne forment sous tous les rapports une race particulière, ayant des caractères bien marqués.

Pour les mieux reconnaître, il faut d'abord en séparer les Flamands, qui, bien qu'ils parlent un dialecte du teuton, présentent physiquement un autre type. A plus forte raison faudra-t-il en retrancher les Braban-

[1] La plupart des statues du portail de la cathédrale de Strasbourg ont été en grande partie renouvelées par un restauration satisfaisante. La teinte presque noire que le temps a donnée aux pierres nous a heureusement permis de distinguer, lorsque nous les avons visitées, les sculptures anciennes des modernes. C'est un avantage que l'on n'a pas lorsqu'on examine d'autres vieux monuments récemment mis à neuf, comme sont, par exemple, les figures du portail de l'église Saint-Denis, et le monde de statuettes qui recouvre l'extérieur de l'Hôtel-de-Ville de Louvain.

çons, les Wallons, les Heunuyers, dont l'origine est toute autre, et dont les œuvres d'art, souvent confondues avec celles des Flamands, ne l'ont jamais été avec celles des Allemands.

Le type propre aux Allemands est bien caractérisé, quoiqu'il soit peut-être difficile à définir. La forme du crâne est généralement arrondie ; le tronc, resserré (peut-être par une dispostion naturelle) à la région lombaire, refoule nécessairement les intestins dans le bas ventre et le rend proéminent ; le corps est cambré et sa ligne de contour est sinueuse. Les articulations, plus volumineuses, impriment aux extrémités un changement de direction qui donne particulièrement aux pieds, presque toujours larges et courts, une disposition peu favorable à la beauté.

Tout cela fait une opposition presque complète avec les figures italiennes dont le corps est souvent tout d'une venue [1].

Les femmes allemandes ont proportionnellement le bassin très-large, ce qui fait paraître les épaules plus étroites et rapproche les genoux ; leurs pieds et leurs jambes ont rarement une forme agréable.

En outre le tempérament lymphatique ordinaire aux Allemands donne à leur ensemble quelque chose de mou, de flasque, d'efféminé qui fait que la plupart des hommes âgés ont l'apparence de vieilles femmes, et ce

[1] Vasari, qui avait fait depuis longtemps cette remarque, ajoute que lorsque les Allemands, si mal bâtis, sont revêtus d'habits, ils ont une tournure magnifique. Les modes qui avaient cours en Allemagne au XVI[e] siècle ont effectivement quelque chose d'élégant et de pittoresque qui dissimule très-bien les défauts naturels de structure. Ceux-ci se montrent, non-seulement dans les figures, mais aussi sur les personnages qui portent des habits collants.

caractère, inhérent en quelque sorte à leur nature, se reflète involontairement sur tout ce qui sort de leurs mains [1].

Ainsi, si vous remarquez des formes molles et comme bouffies reproduites avec un travail délicat, une sorte de fine ciselure sur des ouvrages dont la dimension semble exclure une exécution aussi soignée, présumez avec une certaine confiance qu'ils appartiennent à des Allemands. Ils n'ont jamais la grandeur simple des chefs-d'œuvre italiens, et ce qui prouve que l'énergie n'y est pas naturelle, c'est qu'elle n'y est jamais sans exagération, comme la finesse de l'outil n'y est pas sans recherche. Cependant on admirera dans certaines productions la prodigieuse habileté manuelle qui a placé les Allemands du seizième siècle à la tête des *artistes ouvriers* [2] et leur a assuré une supériorité incontestable dans les parties de l'art où le sentiment de

[1] M. H. Fortoul remarque que les sculpteurs de la famille Vischer continuèrent, comme leurs prédécesseurs, à reproduire le type un peu obèse du marchand nurembergeois. Ces ciseleurs allemands, dit-il, ne pouvaient effacer l'empreinte qu'avaient laissée au fond de leurs âmes, en leurs premières années, le lent et épais génie de la bourgeoisie indigène. Quelques-uns, comme Albrecht Durer et Pierre Vischer, dans leurs meilleurs moments, parvenaient à tourner au tragique cette figure ronde et empâtée qui renaissait sans cesse et malgré eux sous leur crayon et leur ciseau. Les écoles de peinture et de sculpture qui fleurirent en Franconie ne connurent point l'idéal ; elles furent condamnées à reproduire sans cesse, tantôt avec une paresseuse mollesse, tantôt avec une vigueur affectée, l'expression commune d'une société toute mercantile (t. II, p. 465). Les princes des médailles allemandes n'y ont pas une autre physionomie que leurs sujets.

[2] Cette expression est empruntée à l'introduction au choix des médailles allemandes publiées par M. C. Lenormant dans le *Trésor de glyptique et de numismatique*. Les observations de ce savant portent particulièrement sur le caractère de ces petits ouvrages, et s'il y trouve une certaine recherche, ce défaut est bien plus sensible encore sur des monuments d'une grande dimension.

l'art doit se combiner avec le talent de travailler le bois ou les métaux [1].

Les remarques qui précèdent s'accordent mal, sans doute, avec l'énergique profondeur que les écrivains d'outre Rhin assignent comme un des attributs de l'art allemand; il est vrai, d'un autre côté, que ces qualités se montrent dans certaines gravures d'Albert Durer, mais ce grand artiste doit être regardé comme une exception, et il n'a eu, quant à ce point, dans sa nation, ni prédécesseurs ni suivants.

L'Allemagne ne possède qu'un petit nombre d'anciennes sculptures. Nous avons déjà mentionné quelques-unes des plus importantes, ou du moins celles qui ont particulièrement appelé l'attention ; nous allons en indiquer d'autres, presque toutes choisies parmi les monuments funéraires destinés à reproduire dans le goût et la manière de leur époque les personnages à la mémoire desquels ils furent érigés. Le mérite de l'invention y entre pour peu de chose, le talent d'imitation et l'habileté pratique restent presque seuls à apprécier.

Le plus ancien et le plus célèbre des tombeaux que renferme la cathédrale de Mayence, est celui de l'archevêque Sigefroid III, sur lequel ce prélat, mort en

[1] M. Vitet a remarqué combien le sentiment de l'art faisait défaut en Suisse. Rien dans les constructions, dans les ornements, dans la forme, n'atteste la plus petite parcelle de goût, et cette absence est rendue très-sensible par son contraste avec ce qui s'observe dans les communes italiennes, voisines du canton de Tessin, par exemple. La race helvétique, en grande partie teutonne, diffère, sous ce rapport, entièrement de la race qui a peuplé le Nord de l'Italie. Nous avons vu ailleurs combien celles-ci diffèrent aussi entre elles quant à la conformation. Il y a là matière, dit M. Vitet, à toute une dissertation sur les dispositions innées de certains peuples.

1249, est représenté posant de chaque main une couronne sur la tête de deux princes placés à ses côtés (le margrave de Thuringe Henri Raspo et le jeune comte Guillaume de Hollande). On retrouve sur ces figures le caractère à la fois doux et léché que nous avons dit appartenir en général aux œuvres allemandes. L'expression des têtes est commune, les poses sont forcées, rien n'a moins de style que cette composition prétentieuse [1].

Un pareil défaut de goût et de style se remarque sur les sculptures de la tombe du comte Conrad, surnommé Kurzbold, mort en 948. Le monument sur lequel ce seigneur est représenté se trouve dans l'église de Limbourg sur la Lahn, et n'a été exécuté que vers la première moitié du treizième siècle, du temps du comte Henri de Nassau, mort avant 1251, et de l'archevêque de Trèves Thierry, qui a occupé ce siége de 1213 à 1242 [2].

Un monument funéraire dont le caractère est meilleur, est celui du comte Henri II de Solms Braunfelz, mort vers l'an 1258, qui se voit dans l'église de l'ancien

[1] On trouve la gravure de ce monument et de la plupart de ceux qui suivent dans l'ouvrage du docteur Fr. Hubert Müller, directeur de la Galerie du grand duc de Hesse, intitulé : *Beitrage zur teutschen Kunst und Geschichts-Kunde, Darmstardt*, 1837, in-4° ; voyez Pl. VI, 1re partie.

M. Müller, dont la critique est ordinairement judicieuse, vante la noble simplicité et le mérite artistique de cette sculpture.

Un autre tombeau de la cathédrale de Mayence, ayant une date moins reculée et offrant un sujet analogue, est reproduit dans la *Revue archéologique*.

[2] Il est gravé sur la pl. XI, 1re partie de l'ouvrage cité ci-dessus. Le docteur Müller, à la page 78, reporte ce tombeau à la seconde moitié du XII siècle, sans en apporter aucune preuve.

couvent d'Altemberg, près de la Lahn. M. Müller, qui donne le dessin de la statue de ce seigneur (Pl. XI, 2e partie), dit qu'on croirait à le voir qu'elle est l'œuvre d'un tailleur de pierre italien. Il la compare, du reste, quant au style, avec celle de l'archevêque de Mayence Sigfrid, et nous venons de voir que ce n'est pas en faire un grand éloge. On remarque plus de largeur dans le travail et une très-bonne disposition des draperies sur la statue tumulaire d'un comte Dytherus de Katzenelbogen, qu'on croit être celui qui a été tué à Basle, en 1315, dans un tournois ; elle se trouve dans l'église du couvent de Sainte-Claire, à Mayence [1].

En général, les monuments sculptés du quatorzième siècle ont un caractère de douceur qui, joint à un mérite réel d'exécution, les rend fort agréables. Telle est la statue coloriée de Wigelo de Wannebach, échevin et sénateur de Francfort, mort en 1322 [2], et celle de la bienheureuse Gertrude (fille de Louis-le-Pieux, landgrave de Thuringe, et de sainte Elisabeth de Hongrie), morte en 1297, à l'âge de 70 ans, abbesse d'Altemberg sur la Lahn ; statue exécutée seulement en 1334. Les draperies en sont bien disposées, sans sècheresse ni raideur [3].

Il y a beaucoup de naturel et de vérité, un bon agencement des draperies dans les statues de Jean de Holtzhusein, échevin de Francfort, mort en 1393, et de

[1] Müller, Pl. XVII, 2e partie

[2] Ce monument, qui a été restauré en 1671, est gravé sur la pl. II, 1re partie, de l'ouvrage du docteur Müller.

[3] L. C. Pl. XIX, 2e partie.

son épouse Gudela, placées depuis 1809 dans le Dôme de Francfort [1].

Comme exemple des changements opérés dans le goût pendant une période d'un siècle, il peut comparer cette simple et naïve représentation de deux époux qui semblent reposer tranquillement sur leur tombeau, avec le monument de Bernard de Breidenbach, doyen de la cathédrale de Mayence, mort en 1497 ; la tête de ce dignitaire est d'une expression saisissante et doit être un portrait ressemblant. Elle est travaillée d'une façon très-délicate, ainsi que les mains, mais il y a dans l'agencement et la forme des plis anguleux et cassés de la grande robe qui recouvre ce personnage une recherche de mauvais goût qui était alors générale en Allemagne et dont les artistes les plus célèbres ne sont pas exempts [2].

Nous signalerons enfin, comme offrant d'une façon bien marquée, les caractères que nous attribuons à l'art allemand, le peu de statues qui se trouvent sur le petit portail de la grande tour de la façade de la cathédrale de Cologne. Elles offrent ce fini de travail, cette sorte de ciselure délicate et sèche qui peut convenir à des ouvrages d'orfévrerie, mais qui n'est pas à sa place quand on l'applique à la statuaire monumentale. On voit de pareilles figures dont les draperies sont traitées avec le soin minutieux propre à la peinture des vieux maîtres flamands, sur la porte de la tour de l'Hôtel-de-Ville de Cologne, non loin d'un portique construit plus tard dans le style de la renaissance italienne.

[1] L. C.

[2] Voy. la Pl. I, seconde partie du même ouvrage.

## CHAPITRE XV.

## ÉCOLE DE COLOGNE.

Dans les premières années de ce siècle, pendant que les provinces rhénanes se trouvaient placées sous la domination de la France, les véritables Allemands supportaient impatiemment le joug qui pesait sur eux et gémissaient de la tendance qui cherchait à effacer les souvenirs nationaux pour rattacher toutes les pensées au nouvel empire qui menaçait de s'étendre sur la totalité du continent européen. Pour que l'uniformité fût plus générale, dans les lieux mêmes où la puissance ecclésiastique avait été souveraine et qui étaient remplis des monuments qu'avait érigés un ardent catholicisme, on transformait les couvents en casernes ou en magasins, on démolissait les églises, et les objets d'art qui les ornaient étaient ou brisés ou vendus à vil prix.

Vers cette époque, en 1803, trois jeunes gens de Cologne, les deux frères Sulpice et Melchior Boisserée et leur ami Jean Bertram, qui s'étaient rendus à Paris pour y perfectionner leur éducation, sentirent s'éveiller chez eux l'intelligence et l'amour des beaux-arts à la vue des chefs-d'œuvre des écoles anciennes et modernes rassemblés dans les galeries du Louvre, en même temps que le célèbre Frédéric Schlegel, qui habitait alors Paris, les dirigeait par des leçons particulières de philosophie et de belles-lettres vers le but auquel tendait son esprit élevé, la réhabilitation de la nationalité allemande et la recherche de tout ce qui pouvait rappeler avec honneur les mérites de leur patrie commune.

Déjà Schlegel avait, dans un journal intitulé *Europa*, appelé l'attention sur les vieux maîtres allemands auxquels, pendant le quinzième siècle, l'art du dessin est redevable d'une sorte de renaissance. Cette indication fit examiner particulièrement à nos voyageurs les quelques tableaux désignés alors comme gothiques que renfermait le Louvre, et dont Denon, directeur du Musée, appréciait parfaitement l'importance historique.

Ces jeunes gens se ressouvinrent en avoir vu d'analogues, même de plus beaux dans les nombreuses églises de leur ville natale. S'exagérant peut-être l'importance des peintures qu'ils pensaient retrouver, et résolus de se livrer à l'exploration des productions de l'art allemand, ils revinrent à Cologne où voulut les accompagner Schlegel, qui les encouragea dans leur dévouement patriotique à la gloire de la vieille Germanie.

Les frères Boisserée et Bertram arrachèrent à la destruction ce qu'ils purent des anciennes peintures que la démolition ou le changement de destination des monuments ecclésiastiques leur permit d'acquérir; mais déjà le chanoine Walraff (qui plus tard légua à la ville de Cologne la collection qu'il avait formée) et le négociant Lyversberg en avaient recueilli les plus précieux. Nos explorateurs purent en peu de temps réunir assez de renseignements pour mettre Schlegel à même de publier dès l'automne de 1804, dans *l'Europa*, un article sur les anciens tableaux de la ville de Cologne, et en 1806, dans un almanach, une notice sur les objets d'art que renferment ses églises.

Le principal résultat de leurs recherches fut la découverte de l'existence à Cologne d'une ancienne

école de peinture qui jusque-là n'avait pas même été remarquée et qu'ils qualifièrent *d'école byzantine du Bas-Rhin*, parce qu'ils crurent que, comme la peinture italienne du treizième siècle, elle tirait aussi son origine de la byzantine.

La valeur historique de ce qu'ils crurent avoir découvert et leur ardeur toujours croissante en faveur d'un intérêt qu'ils regardaient comme national, leur inspira la pensée de former une collection aussi complète que possible de toutes les productions des anciennes écoles de la Germanie, en y comprenant la flamande, la hollandaise et celle de la haute Allemagne, qu'ils regardèrent comme ayant suivi de loin celle de la basse Allemagne et s'être fondée sur elle. Des voyages entrepris dans ce but, en Belgique, en Alsace, en Souabe, en Franconie, leur permirent de rassembler beaucoup de tableaux très-remarquables ; c'est la première fois qu'on avait réuni dans un but historique une collection si nombreuse. Aussi l'exposition qu'ils firent de leurs tableaux à Heidelberg en 1810 et 1811 produisit-elle beaucoup d'effet sur le public allemand [1]. Mais ce fut surtout après les événements de 1813 et de 1815 que cette galerie, consacrée à glorifier la vieille Allemagne, excita au plus haut point l'intérêt du grand quartier général des souverains alliés qui, encore pleins de leur ivresse guerrière, se réunirent à Heidelberg dans l'été de 1815. Goethe l'avait visitée l'automne précédent ; et, avec son esprit lumineux, il comprit rapidement et il admira le caractère à la fois doux et pieux

[1] Fréd. Schlegel revint encore sur ces tableaux dans un écrit publié en 1812, où il s'efforça de ranimer le sentiment national des Allemands et les excita à recouvrer leur indépendance.

de ces vieux ouvrages. Aussi, revenant sur le jugement qu'il avait porté précédemment sur la peinture chrétienne du moyen âge et contre la fausse mysticité de quelques artistes modernes, il fit paraître en 1816 le 1er cahier de son écrit sur l'art et l'antiquité (*Uber Kunst und Alterthum*). Le grand poëte fut le premier qui fit connaître au public les deux résultats les plus importants qu'on déduisait alors de l'étude de cette collection, le rapport de l'ancienne peinture byzantine et l'appréciation du véritable mérite de Jean Van Eyck (mérite indépendant de la découverte de la peinture à l'huile qu'on lui attribue avec plus ou moins de certitude). Ce dernier point, c'est-à-dire la haute valeur des frères Van Eyck, comme chefs d'une école indépendante et très-distinguée, se confirme tous les jours, tandis que l'opinion qui regarde les peintres de Cologne comme des élèves des artistes grecs ne paraît s'être établie que sur un rapprochement superficiel et n'avoir aucun fondement réel.

En 1819, on exposa publiquement à Stuttgard cette galerie renfermant plus de deux cents tableaux des maîtres des XIVe, XVe et XVIe siècles. Après avoir été marchandée par le Gouvernement du Wurtemberg, elle fut enfin acquise en 1827 par le roi Louis de Bavière pour près d'un million de francs. Ce prince, après l'avoir placée d'abord à Schlefheim, la déposa ensuite en partie à la Pinacothèque de Munich, et en partie à la chapelle Maurice de Nuremberg, destinée à former un Musée d'anciens tableaux.

Le changement de goût qui, pendant le cours du siècle dernier, avait porté à mépriser les productions des vieux maîtres, les avait fait enlever des endroits

apparents qu'ils occupaient pour les reléguer pour la plupart dans des réduits et des lieux retirés, comme les salles capitulaires et les sacristies, où ils gisaient ignorés. C'est ainsi que le chanoine Walraff avait découvert dans une tour de l'Hôtel-de-Ville de Cologne, où il restait comme perdu, un grand tableau à volets représentant dans sa partie centrale la Sainte-Vierge et son enfant recevant l'adoration des rois mages ; sur les volets intérieurs, d'un côté saint Géréon et ses compagnons, de l'autre côté sainte Ursule et les vierges de sa suite, et à l'extérieur de ces volets la Salutation évangélique [1].

Cette production, la plus remarquable de toutes celles que renfermait la ville de Cologne, fut d'abord mise par Walraff à l'abri des déprédations dans un magasin peu accessible, puis placée successivement dans diverses salles de l'Hôtel-de-Ville. Enfin, pour empêcher qu'un trésor qu'on regardait comme inappréciable fût enlevé pour le Muséum de Paris, on obtint des autorités locales qu'il serait déposé dans la cathédrale. Effectivement, après avoir été restauré avec soin à la suite d'une exposition publique qui se fit le jour de la fête des trois rois mages de l'année 1810, on le plaça dans une chapelle voisine de la châsse de ces rois, où il est connu sous la dénomination toute particulière de *Dombild* ou tableau de la cathédrale [2].

[1] Fredéric de Schlegel décrivit ce tableau dans le journal *l'Europa* et Walraff dans le volume intitulé : *Taschenbuch für Frende alt deutscher zeit und Kunst auf das Iahr* 1816, p. 349-388.

[2] Les frères Avanzo, marchands de gravures à Cologne, ont publié depuis quelques années une lithographie de ce tableau exécutée en cinq feuilles dans des proportions assez grandes pour en faire connaître

Ce qu'on sait de plus positif à son sujet, c'est qu'il était placé sur l'autel de l'ancienne chapelle du Sénat de la ville de Cologne, chapelle construite en 1425 sur l'emplacement d'une école juive. Après la suppression du Sénat, ce tableau fut relégué à l'étage supérieur de la tour de l'Hôtel-de-Ville où Walraff le découvrit. La date de 1425 que nous venons d'indiquer, nous paraît la plus probable qui puisse lui être assignée, surtout depuis qu'il a été reconnu, après diverses contestations, qu'il a été peint à l'huile.

Walraff avait, à la vérité, lu sur les volets extérieurs les lettres M IV O X, séparées entre elles, et crut y trouver l'indication de l'année 1410, mais rien ne confirme cette supposition. Le chanoine de Cologne ne fut pas plus heureux dans la recherche du nom du peintre à qui on devait l'attribuer. Il aperçut sur le sabre d'un porte-étendard une inscription en caractères bizarres où il crut reconnaître le nom de *Kalf;* quant au prénom, il lut *Aug* ou *Fillip*, quoiqu'il y ait peu de ressemblance entre ces deux mots, et il forma ainsi de toutes pièces un très-habile peintre de Cologne dont personne n'avait jamais fait mention avant lui, et qui non-seulement en l'an 1410 aurait pratiqué la peinture à l'huile dont jusque-là l'invention avait été attribuée aux frères Van Eyck, mais l'aurait employée au moins dès l'an 1404 ou 1405, car il a bien fallu près de cinq ou six ans pour exécuter les panneaux principaux de cet autel.

la composition, mais d'une exécution trop peu habile pour qu'on puisse apprécier suffisamment le caractère particulier des têtes et la finesse du dessin et surtout le charme et l'harmonie de couleurs qui l'emportent sur tout ce qu'on connaît de peintures à la détrempe et se rapprochent même des tableaux de l'école vénitienne.

D'autres, depuis Walraff, ont remarqué près de la bordure un gros scarabé (kafer), et ont pensé que ce pouvait être le chiffre ou marque parlante de l'artiste [1].

Cependant, comme une ancienne chronique du Limbourg [2] avait fait mention à l'année 1380 d'un peintre célèbre de Cologne appelé Guillaume, qui n'avait pas son pareil dans toute l'Allemagne et qui peignait les gens de toute espèce comme s'ils étaient vivants, on crut devoir attribuer à ce Guillaume l'exécution de cette œuvre importante. Plus tard, en parcourant de vieux titres de la paroisse de Sainte-Colombe, on trouva une inscription hypothécaire prise à Cologne en 1370 par *Wilhelmus de Herle* [3] *pictor et Jutta ejus uxor*. Ce pouvait très-bien être le même que celui dont la chronique de Limbourg vantait le talent ; mais aussi par cela même qu'il était déjà célèbre en 1380, il est à présumer qu'il était alors parvenu à un âge avancé ; et il devenait difficile de le regarder comme l'auteur d'un tableau sur lequel on croyait lire la date de 1410, et qui, comme nous l'avons vu, est plutôt de 1425. On en était réduit à ces conjectures, lorsque l'on publia en 1828, à Nuremberg [4], des notes de voyages écrites par

[1] Il existait dès le XIII[e] siècle à Cologne des peintres qui tenaient le premier rang en Allemagne et qu'on met sur la même ligne que ceux de Maëstricht. C'est ce qu'indique un passage du poëme de Percival de Wolfram de Eschilbach.

[2] Publiée dans les *Fasti Limburgenses*, édition de 1617.

[3] Herle est le nom d'une seigneurie située sur la rive droite du Rhin, dans le voisinage de Cologne. (Voyez *Der Dom zu Koln von M. J. Denoel*, 1837.) On dit que le nom de ce maître, Guillaume de Herle, se trouve mentionné, dès 1360, dans les archives de Cologne. (PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 405.)

[4] *Albrecht Dürer's reliquien.*

Albert Durer. On y lut que pendant le séjour qu'il fit à Cologne en 1520 et 1521 il a payé deux blancs pour se faire montrer ou ouvrir (*aufzusperren*) le tableau fait à Cologne par maître Steffan.

Cette circonstance nous révèle le nom d'un peintre qui a exécuté à Cologne un tableau assez remarquable pour attirer les regards d'un artiste célèbre, et il est devenu probable qu'il est question de l'autel de la chapelle du Sénat. Maître Stephan prend donc la place de Philippe Kalf et de maître Guillaume, et devient, d'après cette simple indication, le plus grand peintre allemand de son temps et l'inventeur de la peinture à l'huile.

Après cet exposé, qui montre à quoi se réduit ce qu'on a pu découvrir sur les peintres qui, pendant près de trois siècles, ont exercé leur art à Cologne ou dans les environs, nous croyons que ce qu'il y a de mieux à faire pour apprécier cette école est d'indiquer les principaux monuments qui nous en restent en les rangeant autant que possible dans l'ordre chronologique.

1. Il existe dans l'église de Sainte-Ursule à Cologne, devant l'autel et sur la muraille qui y fait face, les figures des douze apôtres, peintes sur autant de tables d'ardoises (et non d'argent, comme le dit M. Alfred Michiels). Ces peintures, où les couleurs ne sont pas fondues, et qui sont exécutées comme les grossières miniatures des manuscrits du xe ou du xie siècle dont elles rappellent les types traditionnels, portent la date de 1224. On n'y trouve d'ailleurs aucune ressemblance avec les œuvres des peintres italiens qui, au xiiie siècle, ne se bornèrent pas à continuer les Byzan-

tins, mais ouvrirent à l'art une nouvelle carrière. Quelque reculée que soit la date de leur exécution, il semble que ces apôtres soient plutôt une imitation des miniatures ou des peintures de l'époque carlovingienne que de celle des néo-grecs [1].

*B.* M. Melchior Boisserée a fait présent à la cathédrale d'un grand retable placé sur l'autel de la chapelle de Saint-Jean. Il se compose d'un tableau central et de deux volets, le tout divisé en vingt-quatre compartiments sur lesquels on a peint, sur un fond d'or, les scènes de la vie et de la passion de Jésus-Christ. Les douze sujets du tableau du milieu paraissent être d'une autre main que celle qui a exécuté sur toile ceux des volets [2].

Les figures un peu longues, mais dont les proportions sont assez gracieuses, portent le costume du commencement du XIV[e] siècle et rappellent entièrement le style des miniatures exécutées en France à cette époque, alors que les artistes s'essayaient avec plus ou moins de bonheur à l'imitation de la nature et avaient cessé de copier servilement les anciens modèles.

Les têtes sont pour la plupart agréables, particulièrement celles des femmes, les formes sont arrondies,

[1] Une remarque générale qui s'applique aux différents monuments de Cologne, c'est qu'à la première vue on serait porté à en reculer la date d'un siècle ou de deux, si les documents positifs ne nous instruisaient de l'époque de leur construction. C'est ainsi que l'église de Saint-Géréon, rebâtie en 1227, renferme des peintures qui rappellent par leur style un temps bien antérieur au XIII[e] siècle ; qu'une très-précieuse porte en bois sculpté de Sainte-Marie du Capitole offre, parmi les nombreuses scènes qui y sont représentées, des sujets qui semblent copiés sur des miniatures du IX[e] siècle, et cependant cet ouvrage est probablement du XIII siècle.

[2] M. Passavant y trouve le faire de trois artistes différents.

le menton un peu pointu. L'expression n'est pas très-vive, mais elle est juste. Ce retable, qui provient de l'église du couvent de Sainte-Claire, bâtie en 1306, en ornait le premier autel. On suppose qu'il a été exécuté vers cette année et réuni avec le *Dombild* dans le même édifice. Il offre, dit-on, l'exemple le plus propre à caractériser le début de l'école de Cologne, tandis que le *Dombild* en signale le plus grand développement.

Il est singulier que M. Passavant puisse attribuer un ouvrage aussi ancien à maître Guillaume auquel il donne des tableaux datés de 1388.

*C.* Un petit tableau de la collection Boisserée, appartenant actuellement au roi de Bavière, lithographié par Strixner, est exécuté avec beaucoup de soin. Il représente la sainte Véronique portant le suaire et quelques anges. Les têtes des anges sont arrondies, leurs formes n'ont aucun caractère antique et l'image du Christ, quoique empruntée à un type traditionnel, ne peut être l'indication d'aucune influence spéciale de l'école byzantine. Dans le Catalogue des lithographies exécutées à Munich d'après les tableaux de MM. Boisserée, celui-là est attribué à un peintre de Cologne vivant en 1306, sans doute par son analogie avec les peintures du retable du couvent de Sainte-Claire. M. Passavant le donne encore à maître Guillaume [1]. Il était plus naturel cependant d'attribuer à ce dernier les ouvrages dont la date se rapporte à l'époque où l'on sait qu'il a vécu.

*D.* Telle est la peinture exécutée en 1388, qui fait

1 Le Catalogue de la Pinacothèque donne ce tableau *à l'école byzantine du Bas-Rhin ou, d'après d'autres, à maître Guillaume.* C'est à maître Guillaume que ce Catalogue attribue le *Dombild* de Cologne.

partie du monument funéraire de l'archevêque de Trèves Cuno de Falkenstein, existant dans l'église de Saint-Castor de Coblentz. Outre le Christ en croix ayant à sa gauche la Vierge et saint Pierre, à sa droite saint Jean l'Evangéliste et saint Castor, on y trouve le portrait de Cuno de Falkenstein agenouillé, et remarquable par un caractère individuel très-prononcé. Cette peinture a perdu par une restauration récente une partie de ses qualités.

*E*. Un triptyque provenant de la collection Walraff, actuellement au Musée de Cologne, a pour sujet principal une madone à mi-corps. Elle tient des pois en fleur, et son enfant une couronne de roses d'or ; leur caractère est fort agréable et rappelle la sainte Véronique du tableau mentionné plus haut. Sur les volets on voit sainte Catherine et sainte Barbe. L'exécution à la fois délicate et vigoureuse de ces figures indique l'emploi de procédés qui rapprochent beaucoup la détrempe de la peinture à l'huile ; cependant on les croit exécutées par un peintre plus ancien que celui qui a fait le Dombild. C'est à maître Guillaume qu'on en fait honneur ; il en est de même des suivants.

*F*. Un autel domestique provenant d'un couvent de religieuses d'Andernach, conservé à Coblentz, a pour sujet central l'Adoration des rois. On lui trouve beaucoup de ressemblance avec un tableau représentant la même scène et attribué à Hubert Van Eyck. L'expression agréable des têtes rappelle aussi la peinture de l'église de Saint-Castor dont il a été fait mention ci-dessus.

*G*. Le tableau portant le n° 175 (page 374 du Catalogue) du Musée de Berlin. La Vierge est assise dans

une prairie avec son enfant. Elle est entourée des saintes Dorothée, Catherine, Marguerite et Barbe, dont une lui présente une corbeille de fleurs. Sur l'un des volets on voit sainte Elizabeth, landgrave de Thuringe, couvrant un pauvre de son manteau, et sur l'autre sainte Agnès.

*H.* Au même Musée on voit, sous le n° 179, une peinture à la colle renfermant sur cinq rangs trente-cinq petits sujets différents tirés des Evangiles, y compris un jugement dernier et les portraits du donateur, de sa femme et de ses deux filles. Ce tableau est une œuvre importante de la fin du XIV siècle, que rien n'autorise d'ailleurs à attribuer à maître Guillaume.

*I.* Le Musée d'Anvers doit à M. Van Ertborn un tableau trouvé à Utrecht en 1829, et qui est du même genre que ceux attribués à Guillaume de Cologne ou à ses élèves. Il représente le Christ en croix ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean, plus le portrait du donateur Henri de Ryn agenouillé. C'était un archidiacre d'Utrecht qui remplit ces fonctions de 1344 à 1363. Une inscription apprend que, mort en 1363, il a fondé l'autel où ce tableau était placé.

*K.* On voit dans l'église de la Vierge, à Nuremberg, un tableau d'autel provenant de l'église des Chartreux, et dont l'exécution doit coïncider avec l'achèvement de cet édifice, c'est-à-dire être de l'an 1385. On y a représenté au milieu le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean; sur les côtés l'Annonciation et la Résurrection. On voit sur les volets la Nativité et les apôtres saint Pierre et saint Paul. Ces tableaux, contemporains de ceux attribués à maître Guillaume, ont avec eux la plus grande analogie et ne peuvent être placés au-dessous.

On remarque la belle tête de la Vierge qui est au pied de la croix : celle de l'ange de l'Annonciation montre une imitation soignée de la nature.

La principale différence entre ces peintures et celles de Cologne consiste en ce que les figures de ces dernières ont de plus longues proportions, tandis qu'elles ont quelque chose de plus court dans les tableaux de Nuremberg, sur lesquels le modèle est aussi plus large.

Indépendamment des tableaux que nous indiquons, on a des preuves d'une autre nature qui apprennent qu'à l'époque où l'on place maître Guillaume, il existait en Allemagne des peintres qui devaient aussi y être estimés. Ainsi on cite un Jean Schilder de Babimberg, bourgeois de Oppenheim, qui, en 1382, toucha plus de 800 florins pour avoir peint l'autel principal du dôme de Francfort. La somme, considérable pour l'époque, dont il fut rémunéré, témoigne de son mérite.

*L.* On suppose que le peintre de *Dombild* n'a pas succédé immédiatement à maître Guillaume, et M. Waagen indique dans la chapelle Moritz de Nuremberg un tableau de la collection Boisserée, représentant les apôtres Mathias, Thadée, Thomas et André, qui, intermédiaires entre les ouvrages de ces deux peintres, se rapproche cependant plus du premier. Le ton des chairs des trois premières figures a de la chaleur, et les motifs des vêtements sont très-beaux.

Parmi les ouvrages où l'on croit reconnaître la main de Stephan, on en distingue où il ne se montre que comme le disciple de Guillaume, tandis que plus tard, il fait preuve d'un caractère individuel bien prononcé [1].

[1] On trouve dans les tableaux attribués à Stephan que les propor-

Il réussit ordinairement à donner de la grâce aux têtes de femme qui ont surtout la forme arrondie qui est regardée à Cologne et sur les bords du Rhin comme la plus belle. Dans les derniers tableaux qu'on lui attribue, on remarque une étude plus approfondie du nu que dans les précédents.

*M.* L'abbaye d'Heisterbach, de l'ordre de Saint-Benoît, près Bonn, possédait un autel garni de doubles volets et représentant de nombreux sujets. Il n'en reste plus que quelques morceaux détachés qu'on suppose en avoir fait partie et dispersés en divers lieux. Telles sont des figures isolées d'apôtres, de saint Benoît et de saint Bernard qui ont passé de la collection Boisserée dans celle du roi de Bavière [1]. Une Annonciation, dont les physionomies sont douces et arrondies, et la Prière au Jardin des Olives, sont reproduites comme les précédentes dans les lithographies de Strixner, mais y sont attribuées à un élève de maître Guillaume, tandis qu'on y donne à ce peintre les autres figures [2].

*N.* Le Dombild, ou le tableau à volets de la chapelle de la cathédrale de Cologne. Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons déjà dit de ce grand ouvrage qui l'emporte de beaucoup sur les précédents. On y remarque une grande douceur de pinceau; les couleurs en sont claires et transparentes.

tions du corps humain ont quelque chose de plus court. On s'est servi pour les distinguer d'un caractère tiré de la forme des ailes des anges; elles se terminent en pointe comme celles des hirondelles, dans les ouvrages de Stéphan, tandis que maître Guillaume les arrondissait.

1 Probablement les nos 1 et 2 du 1er cabinet de la Pinacothèque.

2 Quand ces lithographies ont été faites, il n'était pas question de Stephan, et le Dombild était attribué à Guillaume.

Les têtes, dont le caractère est doux et naïf, sont une imitation évidente des types les plus ordinaires de la race allemande, telle qu'on l'observe surtout sur les femmes des bords du Rhin. Cette imitation, du reste, est plus générale qu'individuelle et ne reproduit pas les modèles dans leurs moindres détails et avec cette exactitude scrupuleuse qui se remarque sur les peintures de l'école de Bruges. Aussi les Allemands disent des figures du tableau de Cologne qu'elles sont idéales. Nous ne croyons pas que cette expression soit juste; l'idéalité ne consiste pas à imiter d'une manière vague et générale les modèles que la nature nous présente, mais à s'élever par la comparaison de ces modèles à une beauté supérieure à tout ce qu'ils pouvaient offrir. Aussi, nous n'admettons l'idéal ni sur le tableau de Cologne ni sur ceux de l'école flamande exécutés d'ailleurs avec des procédés différents. Sur les peintures attribués à Guillaume ou à Stephan les formes sont molles, le dessin est sans vigueur et a quelque chose de cette bouffissure rosée qui nous semble caractériser la plupart des productions allemandes soit anciennes, soit récentes.

L'école flamande offre à son début, dans le retable de Saint-Bavon, un caractère tout différent. Le dessin en est ferme, le coloris vigoureux, les moindres détails sont rendus avec une exactitude et une finesse extraordinaire, ce qui indique un sentiment de la nature plus individuel, une bien plus grande puissance d'imitation. Une vie plus réelle se fait sentir dans les personnages mis en scène; les types sont aussi variés, mais peut-être aussi y retrouve-t-on moins la simplicité, la modestie, la douceur virginale qu'on admire dans les

figures de saintes du tableau de Cologne. La tête de la Vierge, par exemple, est à remarquer, quoiqu'elle ne soit pas d'une beauté régulière; la tête est ronde, le menton pointu, le front saillant, les yeux petits ou à demi fermés [1].

Les observations précédentes ne permettent pas de penser que le Dombild ait pu servir de modèle aux frères Van Eyck. Ces derniers, que nous supposons contemporains du peintre de Cologne, ont été dirigés dans l'exécution de leurs chefs-d'œuvre par des inspirations toutes différentes.

*O*. Un troisième grand tableau d'autel se trouvait dans l'église de Saint-Laurent à Cologne; la plupart des panneaux en sont dispersés, mais le Musée de Cologne possède le morceau du centre qui a pour sujet le Jugement dernier. Le Christ, trônant sur les nuages, a à sa droite la vierge Marie, et à sa gauche saint Jean-Baptiste. Il est entouré d'anges qui portent les instruments de la Passion. Du côté de la Vierge, est la porte du paradis gardée par saint Pierre, où pénètre la troupe des bienheureux; de l'autre côté, on a représenté l'Enfer et les damnés. Le dessin bien entendu, les nombreuses figures nues qui y sont représentées, indiquent que les études ont été faites d'après nature, et qu'il a été exécuté postérieurement aux tableaux que nous venons de mentionner. On y trouve cependant

[1] On voit dans l'église de Saint-Cunibert deux grandes statues représentant la Salutation évangélique où les personnages reproduisent ces caractères d'une manière très-exagérée. L'ange, dont les cheveux sont frisés avec beaucoup de soin, a deux grandes ailes semblables à celles des chauves-souris. Ces statues, fort curieuses pour leur style, portent la date de 1439.

plus de vérité que de beauté, et il est d'ailleurs de beaucoup inférieur au Dombild et n'en possède pas les éminentes qualités. Aussi ne nous semble-t-il pas du même peintre. On n'y retrouve ni l'expression gracieuse de la Vierge et de son divin enfant, ni la dignité calme de ses rois mages, ni le charme des jeunes filles qui entourent sainte Ursule, ni l'agréable prestance de saint Géréon et de ses guerriers. On a recherché ici la profondeur des caractères et une ordonnance imposante, qualités par lesquelles l'auteur du Dombild ne se distinguait pas.

On a comparé ce Jugement dernier à celui de Dantzick avec lequel il a une centaine ressemblance; mais celui-ci, peint dans un ton plus doux, l'emporte de beaucoup par l'élévation et la puissance des caractères.

Sur les volets, le peintre a représenté le martyre des douze apôtres en autant de compartiments. L'auteur n'a pas été heureux dans ces sujets, où il exagère jusqu'à la charge les traits des bourreaux et des gens du peuple. Ces tableaux se trouvent à l'Institut de Stadel de Francfort. Les volets extérieurs appartiennent au roi de Bavière; ils ont fait partie de la collection Boisserée, et ils sont reproduits dans les lithographies de Strixner, à l'exception des portraits des donateurs de la famille Muschel Metternich qu'on a négligé de dessiner; ils ont pour sujet saint Antoine, ermite, et le pape Corneille, et la Madeleine sur un panneau [1]; sainte Catherine, saint Hubert et saint Quirin sur l'autre [2]. On peut remarquer que les figures de ces personnages ont

[1] N° 10 cabinet 1. Pinacothèque de Munich.
[2] N° 14, Ibid.

pour la plupart un gros nez d'une forme désagréable, et qu'ils ont, en général, une physionomie commune. On fera une exception en faveur de la Madeleine dont le visage est très-beau et a le type de certaines têtes embéguinées des sculptures du XIIIe siècle [1].

*P.* Un particulier de Cologne, M. d'Herwegle, possède un très-agréable tableau de la Madone attribué à maître Stephan. La Vierge, tenant son enfant sur son sein, est assise sous un berceau de roses dans une prairie couverte de fraises de violettes et de marguerites. Elle est entourée de petits anges en prière, offrant des fruits à l'enfant Jésus et faisant de la musique. Dans le haut, le Père-Eternel et le Saint-Esprit se montrent dans des nuages d'or. Les détails et les accessoires sont traités avec beaucoup de soin et sont du fini le plus précieux.

Outre ces quatre tableaux, il en existe encore à Cologne et dans diverses collections un certain nombre qu'on peut attribuer à ses élèves ou imitateurs. Tels sont ceux qui existent au Musée de Berlin sous les nos 161 et 162, et qui ont pour sujet l'Invention de la vraie croix et une Adoration des mages [2].

Il résulte de l'énumération que nous venons de faire des productions les plus remarquables de l'école de Cologne ou du Bas-Rhin, que c'est bien à tort

1 Voyez, par exemple, les têtes de femme tirées de la salle du Chapitre de la cathédrale d'York, du temps d'Edouard II ou d'Edouard III, dessinées sur la planche L des *Lectures on sculpture by John Flaxman.*

2 On cite encore une Présentation au temple exécutée dans le même style, dans la galerie de Darmstadt. Il y a ici impossibilité absolue de l'attribuer à un élève de Stephan.

qu'on l'a fait dériver de l'école byzantine. Elles sont en complète opposition sur la plupart des points. Chez celle-ci les caractères sont durs et sévères ; ils sont doux et ont une certaine noblesse dans l'autre. Les formes de la tête, au lieu d'être maigres et allongées, sont pleines et arrondies ; les couleurs ne sont plus sombres, entières et lourdes ; elles sont claires, légères et fondues, le travail est mou au lieu d'être sec.

Suivant M. Waagen [1], les anciens tableaux sont le produit de la modification qu'éprouva, pendant la seconde moitié du XIV[e] siècle, l'art gothique qui régnait depuis plus d'un siècle et fut la suite du perfectionnement du sentiment pittoresque qui se développa d'une façon toute particulière dans les Pays Bas, la France et l'Allemagne [2].

Ainsi qu'on a pu le déduire de tout ce qui procède, c'est une prétention dénuée de fondement que de vouloir appliquer les noms des deux peintres que le hasard a révélés, à des productions, d'ailleurs fort différentes entre elles et exécutées dans le cours de plus d'un siècle. Par le fait, on ne sait rien des nombreux artistes à qui on les doit, ni dans quel ordre les ranger [3].

[1] *Kunstwerke und Kunstler in Deutschland*, 1843.

[2] Peut-être faut il tenir compte de l'influence des peintres italiens de l'école de Giotto. Ils durent faire connaître leurs œuvres au loin en même temps que s'établirent partout les nombreux couvents de l'ordre de Saint-François, nécessairement d'abord sous l'influence des moines italiens. On m'a montré au Musée de Trèves un tableau qu'on attribuait à maître Guillaume et qui était évidemment de Puccio Carpagna, élève de Giotto.

[3] Dès l'abord, M. Fréd. Schlegel reconnaissait qu'on pouvait distinguer dans ces tableaux le faire de plus de dix peintres différents.

C'est cette difficulté qui a empêché M. Denoel, longtemps conservateur du Musée Walraff, d'en dresser le catalogue; c'est peut-être aussi ce qui a retardé jusqu'ici la rédaction du texte qui devait accompagner les lithographies faites par Strixner, d'après la collection Boisserée; c'est ce qui a fait dire à des personnes bien renseignées qu'il n'existait pas d'école de peinture colonaise ou plutôt qu'on ne connaissait pas les peintres de cette école.

La même ignorance règne relativement à l'auteur des tableaux exécutés dans un style différent vers la fin du xv[e] siècle, et que les frères Boisserée attribuèrent sans aucun fondement à Israël Van Meckenem.

Adam Bartsch, mort à Vienne en 1820 (*Le Peintre graveur*, tome VI, page 192), a le premier distingué un peintre nommé Israël du graveur et orfèvre Israël de Meckenem (c'est-à-dire né à Meckenem), habitant Bocholt, qui aurait été plus jeune [1].

Un auteur contemporain de ce graveur, Jacques Wimpheling, dit dans son *Epitome rerum Germanicarum*, imprimé en 1505, que les *Icones* d'Israël l'allemand sont recherchées dans toute l'Europe et très-estimées des peintres. Il est probable que par l'expression *Icones*, Wimpheling n'a voulu indiquer que des gravures.

Mathias Quaden de Kinkelbach, qui habitait Cologne, ne savait rien d'un Israël peintre. Dans son ouvrage intitulé *Teutscher nation Herrlichkeit*, Cologne 1609, il nomme un F. de Bocholt comme l'un des plus anciens graveurs et indique ensuite *Israël Von Meckenich, aus*

[1] Voyez sur Israël Van Meckenem, le *Magasin pittoresque* de 1850, p. 267.

*der Eiffel Bürdig*, qui, dit-il, a gravé avec beaucoup d'art. Il n'ajoute rien qui fasse croire que celui-ci ait jamais été peintre, quoiqu'il le dise expressément de Martin Schöngauer qu'il nomme Martin Stock.

Carl Van Mander, qui vivait dans le même temps que Quaden, est le seul de ces vieux écrivains qui fasse mention d'Israël Van Mentz, comme ayant été à la fois graveur et peintre ; mais il ne paraît avoir vu aucun de ses tableaux.

Heineckem dit que Israël Van Mecken travaillait à Bocholt, ville presque frontière de la Hollande. Il ajoute que le dessin d'Israël se trouve entièrement conforme avec la manière de Jean Van Eyck et des anciens peintres flamands [1].

On ne connaît qu'une seule gravure d'Israël Van Meckenem portant une date ; elle a pour sujet la Vierge immaculée et pour signature V. M. A. O., 1502 [2]. Israël Van Meckenem a gravé le portrait d'un homme portant aussi le nom d'Israël et de sa femme ; mais rien ne dit que ce dernier soit un peintre. Sur son propre

[1] Feu Delbecq de Gand, qui s'est plu à accroître le nombre des vieux artistes d'après des renseignements puisés, dit-il, dans un manuscrit de Luc de Heere, mentionne un Jacob Van Mecken appartenant à l'école des Van Eycken, et qui s'est distingué entre tous ses rivaux. Il croit que sa marque était I. V. M. Il suppose qu'il est père ou parent peut-être d'Israël Van Mecken.

Voici d'après le manuscrit de Luc de Heere qu'il a, dit-il, feuilleté à la hâte, ce qui concerne les artistes de cette famille.

Jacob Van Mecken, qu'il suppose né en 1382.

Israël Jacobzoon Van Mecken, 1445.

Israël Israelzoon Van Mecken, 1470. (Mecken, province de Limbourg, Mechelen, près Bocholt). Nous avouons n'avoir pas grande confiance dans ces renseignements trouvés dans les papiers de M. Delbecq.

[2] On suppose qu'il est mort en 1503.

portrait Israël Van Meckenem prend la qualité de graveur.

Il était difficile, avec aussi peu de renseignements, de pouvoir appliquer le nom de ce graveur à des peintures qui ne portent jamais de signature et dont l'auteur paraît n'avoir pas vécu aussi longtemps que le graveur. Mais pour bien juger la question, il faut faire connaître quels sont ces tableaux qui constituent une seconde époque dans ce qu'on a appelé l'école de Cologne.

L'œuvre la plus belle, la plus importante de ce maître, se trouve dans le cabinet de M. Lyversberg, conseiller municipal de Cologne, et consiste en une suite de huit tableaux ayant pour sujet la Passion de Jésus-Christ, en commençant par la Cène et se terminant à la Résurrection; ils forment l'intérieur de deux volets qui peut-être recouvraient non une peinture, mais un ouvrage en bois sculpté [1].

On trouve dans ces tableaux toutes les qualités qui distinguent leur auteur auquel on doit d'avoir introduit à Cologne la manière plus naturelle de l'école des Van Eyck. Ils renferment des motifs pleins de sentiments tirés des scènes de la vie domestique. Les proportions sont allongées, les têtes trop uniformes, défaut que ses élèves ont su éviter en leur donnant plus de variété. Ces tableaux sont peints sur un fond d'or et paraissent, sous ce point de vue, aussi bien que sous celui de la couleur qui est vive, puissante et claire, se rapporter à l'ancienne école. L'influence des Van Eyck y est cependant dominante; on y retrouve leurs pro-

[1] Sur l'extérieur des volets, on a peint une Adoration des rois.

cédés d'exécution et même en grande partie la disposition et l'attitude des personnages. On voit qu'on a cherché à perfectionner l'expression, mais souvent dans ces efforts on a, comme il était alors ordinaire, dépassé le but, surtout lorsqu'il fallait rendre le caractère des gens du peuple ou des persécuteurs, qui est exagéré. On ne peut nier qu'on n'ait voulu exprimer la noblesse et la dignité; mais le peintre n'a pu donner à ses personnages cette élévation, cette tenue si significative, cette véritable distinction que présentent les productions de l'ancienne école de Cologne, de même que des écoles contemporaines des Pays-Bas et de la Wesphalie. Il lui manque surtout le charme qu'ont possédé à un haut degré ses prédécesseurs, Guillaume et Stephan.

Dans l'ignorance où l'on est de son nom, on est convenu de le désigner comme le *maître de la Passion du cabinet Lyversberg.*

*B.* Un autel avec ses volets, originairement placé dans l'église de Saint-André de Cologne, actuellement au Musée Walraff. Sur le tableau central, on voit J.-C. porté au tombeau par Joseph d'Arimathie et Nicodème, accompagnés par la Vierge et saint Jean. A gauche, on a représenté saint André et le donateur à genoux et à droite Mathias. Ce tableau, qui porte la date de 1488, sert de monument funéraire à un sieur Demonte, mort cette année. Le volet de droite, sur lequel on a peint l'apôtre saint André et un chanoine agenouillé, allié sans doute au précédent donateur, a la date de 1494. Sur celui de droite, on voit un troisième chanoine à genoux, probablement de la même famille, à côté de saint Philippe. Cette dernière peinture est de

l'an 1508. Les deux volets sont l'œuvre d'un élève ou imitateur du peintre qui a exécuté le sujet du milieu ; et comme celui-ci montre lui-même dans son ouvrage, quel qu'en soit le mérite, un pinceau moins vigoureux que dans la Passion du cabinet Lyversberg, on en conclut qu'il était déjà vieux en 1488, et qu'en 1494 il était mort ou trop âgé pour continuer de peindre.

*C.* Sur un tableau d'autel de l'église de Linz sur le Rhin, se trouve la date de 1463. Un vase, contenant des lis, porte les lettres ADER, 1. ATVT, qui ne paraissent avoir aucun sens.

*D.* Il y a, dans la chapelle Hardenrath de l'église de Sainte-Marie du Capitole, des peintures sur verre qui semblent avoir été exécutées d'après les dessins de ce maître, et une partie des peintures qui se trouvent sur les murs de la même chapelle peuvent aussi lui être attribuées et portent la date de 1466.

*E.* Un tableau d'autel dans la belle église de Sinsig.

*F.* Un autre, qui se trouve à Coblentz, provient de l'autel de l'église d'un hospice fondé pour les vieux prêtres à Cus ; il a pour sujet un crucifiement et forme une riche composition.

*G.* La Galerie de Munich possède 18 tableaux attribués à ce maître, que l'on fait naître en 1440 et mourir en 1503, et qu'ainsi on confond avec le graveur. On doit distinguer parmi eux le Mariage de la Vierge, où il y a des motifs fort agréables.

Les ouvrages des élèves de ce maître se trouvent en nombre à Cologne et dans les environs. La collection Boisserée en renfermait aussi plusieurs [1], par lesquels

[1] M. Waagen signale un tableau de la chapelle de Moritz de Nuremberg, représentant une Annonciation attribuée au maître de la

on distingue un très-beau Mariage de la Vierge, Jésus enseignant les docteurs, un saint Jacques, un saint Antoine, gravés sur pierre par Strixner.

On voit dans le Musée du Sommerard ou de Cluny deux tableaux qui étaient jadis placés, dit-on, dans une des principales églises de Cologne et représentant sainte Ursule demandée en mariage, et le départ de cette princesse. On les attribue à Israël Van Meckenem. S'ils ne lui appartiennent pas, ils sont au moins de son école.

Un autre peintre de Cologne, dont le nom est resté ignoré, se rapproche assez de Lucas de Leyde pour que ses ouvrages aient été à tort attribués à ce dernier; mais sa manière, qui rappelle celle des peintres de Cologne qui l'ont précédé, a quelque chose de plus mou. On connaît de lui un autel avec des volets dont le tableau central représente sainte Agnès, saint Barthélemy et sainte Cécile (à la Glyptothèque de Munich, sous le nom de Lucas de Leyde, nos 38, 39 et 40): —une Descente de croix de la Galerie du Louvre, dont il a été question à l'article de Lucas de Leyde, et deux tableaux du cabinet Lyversberg de Cologne [1]. L'un a pour sujet prin-

Passion de Lyvensberg, qui lui paraît être plutôt l'ouvrage d'un élève des Van Eyck que d'un peintre de l'école de Cologne. Il indique un autre tableau de la même collection représentant Jésus-Christ apparaissant à la Madeleine dans un jardin. Quoiqu'il ne soit pas d'un grand mérite, il a de l'intérêt, car il paraît être un espèce d'intermédiaire entre la manière du Dombild et celle du maître à la Passion. La tête de la Madeleine a encore le type du premier tableau. La disposition des draperies, la couleur et le paysage le rapprochent des derniers.

[1] M. Fochem, curé de l'église de Sainte-Ursule de Cologne, a cru trouver dans des documents que l'un de ces derniers tableaux aurait appartenu à la Chartreuse de Cologne dans le xve siècle, en 1471, et

cipal un Christ en croix avec un saint Jérôme, et deux volets avec des saints.

L'autre tableau représente l'Incrédulité de saint Thomas ; à droite et à gauche sont plusieurs saints, d'autres personnages sont peints sur les volets.

La manière dont les couleurs sont fondues distingue particulièrement ces peintures. Les proportions des figures ont quelque chose de court, les extrémités sont fortes, et en général elles sont dépourvues de grâce ; les caractères sont prononcés ; la parure de quelques femmes est surchargée et sans goût.

Le dernier peintre qui fasse honneur à l'école de Cologne, ou du moins à cette ville, est Bartholomée de Bruges, qui y florissait entre 1520 et 1550 [1]. C'est comme peintre de portraits qu'il s'est surtout distingué, et ce qu'on peut dire de plus en sa faveur, c'est que ses tableaux paraissent des Holbeins au premier coup d'œil. A l'examen cependant, on reconnaît une différence de travail et de ton qui les distingue. Il s'en trouve plusieurs dans le Musée Walraff et dans les galeries de Berlin et de Munich.

D'autres des compositions de Bartholomée de Bruges ont été attribuées à Albert Durer, et, de plus, on a trouvé beaucoup de ressemblance entre sa manière et celle du peintre auquel on doit le célèbre ta-

l'autre au plus tard en 1501. Or Lucas de Leyde n'avait à cette date que sept ans. D'autres, comme M. Passavant, pensent que ces peintures sont du commencement du XVI[e] siècle et se rapprochent de l'école hollandaise, sans cependant qu'ils soient de l'école de Leyde. On les a attribuées à un peintre appelé Christophe, qui aurait vécu en 1471 et serait différent de Peter Christophoro, élève des Van Eyck.

[1] Son principal ouvrage est le tableau du maître-autel de l'église de Saint-Victor à Xante, de l'année 1536.

race. On parle cependant flamand à Maaseyck, qui est du Limbourg dans le duché de Gueldre. Le genre de leur talent, la patiente et fidèle imitation de la nature qui les caractérisent appartiennent dit-on à la race flamande. Ce n'est pas parce que la Flandre faisait partie de la Gaule Belgique de César qu'on s'est servi du terme de *Gallicus*, mais parce que le comte de Flandre reconnaissait le roi de France pour son suzerain.

Hubert Van Eyck, né en 1366 [1], était beaucoup plus âgé que son frère et lui servit, dit-on, d'instituteur. On sait positivement qu'il mourut le 18 septembre 1426, à Gand, et qu'il y fut enterré dans un caveau de l'ancienne église de Saint-Jean, actuellement Saint-Bavon, qui appartenait à la famille Vyd et Borlunt (ou Vyts et Burlunt), auprès de sa sœur Marguerite, qui était décédée avant lui et s'était aussi rendue célèbre par son talent pour la peinture et la miniature [2].

La plus grande incertitude règne sur l'époque de la naissance de Jean Van Eyck, et on trouve sur ce point les assertions les plus contradictoires. Tantôt on le fait naître en 1370 [3], tantôt en 1391, 25 ans environ après

[1] *Le Catalogue du Musée du Louvre de* 1814 fait naître Jean Van Eyck cette même année 1366.

[2] M. Passavant dit, je ne sais d'après quels renseignements, que Marguerite ne mourut qu'en 1432 à Gand. C'est peut-être pour appuyer sa participation aux miniatures du bréviaire du duc de Bedford, conservé à la Bibliothèque royale de Paris, que l'on croit exécuté en 1424, et dont nous donnerons plus loin la description.

[3] Van Mander, Sandrard et Descamps, dans *les Vies des peintres Flamands*, le catalogue de la Pinacothèque de Munich et celui du Musée du Louvre.

son frère aîné[1], tantôt en 1400[2], tantôt enfin en 1420[3].

L'opinion la plus vraisemblable appuyée sur une foule de déductions est, ce nous semble, en faveur de l'an 1400. M. Alfred Michiels la place en 1386, mais n'apporte aucune preuve à l'appui de son assertion. Ailleurs il dit *les deux jumeaux*. La date de la mort n'est pas moins controversée, et elle est encore plus importante que celle de la naissance. Son épitaphe, qui se trouvait dans l'église de Saint-Donat de Bruges, ne porte aucune date. Suivant Van Mander (*Het Schilder Boek*, 1617), elle eut lieu en 1440. Le Catalogue du Musée du Louvre la place en 1441 ; celui de Munich en 1442 [4]. M. Passavant (Lettre à M. O. Delepierre), en juillet 1444. M. De Bast (Notice sur le chef-d'œuvre des frères Van Eyck, Gand, 1825),en 1445. M. Puccin (*Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antoni pittore Messinese*, *Fiorenze*, 1809), vers 1450. M. Waagen (*Ueber Hubert and Johann Van Eyck*, Breslau, 1822), vers 1470 [5]. Enfin les lithographies de Munich indi-

1 *Johanna Schopenhauer ; Johann Van Eyck and seine Nachfolger* (1822).

2 De Bast et Lettre de M. Passavant, de Francfort, à M. O. Delepierre, à Bruges, dans *le Messager des sciences historiques de Belgique*, 1842.

3 Sur les lithographies exécutées à Munich par Strixner, d'après les tableaux de la collection Boisserée.

4 Cette date est d'autant plus extraordinaire que ce même Catalogue attribue à Jean Van Eyck une Adoration des mages (n° 36), où on reconnaît les portraits de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, et de son fils Charles-le-Téméraire, représenté à l'âge de 25 à 27 ans, ce qui tomberait entre les années 1458 et 1460. M. Passavant attribue ce tableau, un des plus remarquables de la Pinacothèque, à Roger de Bruges, élève des frères Van Eyck.

5 Mais plus tard dans le Catalogue du Musée de Berlin (1841), il adopte la date de 1445.

quent 1477. Ce qui paraît le mieux fondé, c'est que Jean Van Eyck mourut à Bruges en 1445, à l'âge de 45 à 50 ans, sans avoir atteint un âge avancé, comme le dit Vasari.

M. Passavant discute ce point de l'histoire de l'art dans son *Voyage en Angleterre et en Belgique* [1]. On s'appuie principalement sur ce qu'un tableau [2] entrepris par Jean Van Eyck, en 1444 ou 1445 [3], pour le tombeau du prévost Nicholas Maelbeke, qui était placé dans le chœur de l'église de Saint-Martin à Ypres, resta inachevé, quoique le donateur ne mourût lui-même qu'en 1447.

Un document (extrait des archives de Bruges), relatif à une loterie, fait mention en février 1445 (ou plutôt 1446), de la veuve de Jean Van Eyck.

On voit dans la Vie d'Antonello de Messine, par Tommazo Puccini, que ce peintre se rendit auprès de Jean Van Eyck, vers la fin de la vie de ce dernier, pour découvrir le secret de la peinture à l'huile, et on possède un de ses tableaux avec l'inscription : 1445 *Antonellus Messaneus me oleo pinxit*. C'est probablement un de ses premiers ouvrages à l'huile.

Quant au peu de renseignements que l'on possède sur Jean Van Eyck, on les puise dans l'ouvrage de Facius ou Fazio [4], littérateur génois, mort en 1457,

[1] *Kunstreise durch England und Belgien*, 1833.

[2] Ce tableau demeura en place jusqu'en l'an 1757 qu'il fut transporté dans l'évêché d'Ypres. Depuis lors, on n'en connaît plus que des copies, dont plusieurs parties restent à l'état d'esquisses comme l'original.

[3] Ces incertitudes de date tiennent à ce qu'on a compté diversement les années qui commençaient à Pâques, et non au mois de janvier comme actuellement.

[4] *De viris ævi sui illustribus liber*.

qui le représente comme habile dans la géométrie et s'appliquant à l'étude des ouvrages de Pline, ce qui dénote pour l'époque une instruction peu commune.

On sait qu'en 1420 il offrit un tableau à l'huile à la confrérie de Saint-Luc des peintres d'Anvers [1]; qu'en 1428 et 1429, alors qu'il était attaché au duc Philippe-le-Bon en qualité de valet de chambre, il fit partie de l'ambassade envoyée en Portugal, vers le roi Jean I^er^ pour demander en mariage l'infante Elizabeth. Il y fut spécialement chargé de faire, *comme excellent maître en art de peinture*, *bien au vif le portrait de ladite dame*, lequel a été présenté au duc le 12 février 1429 [2].

On possède des tableaux des frères Van Eyck avec date depuis 1421 jusqu'à 1444. Le plus important de tous et celui qui mérite une attention toute particulière est le célèbre tableau d'autel fait pour l'église Saint-Jean de Gand, actuellement placé dans une des chapelles latérales de cette église, devenue cathédrale sous le nom de Saint-Bavon. Il fut commencé en 1420 par Hubert, qui fut probablement aidé par son frère Jean. Ce dernier, après la mort de son frère, le termina le 6 mai 1432.

Ce n'est pas le duc de Bourgogne qui commanda cette grande composition formée de douze tableaux dont plusieurs sont peints de deux côtés, mais Jose Vyd [3], seigneur de Pamelle, échevin de Gand, qui a été re-

1 *Notice sur l'Académie d'Anvers*, par J. R. L. Van Kirchoff, *Anvers* 1824. On croit que ce tableau est une tête de Christ qui est à Bruges.

2 Voyez *le Messager des sciences de la Belgique*, 1835, p. 1, extrait des *Documents inédits*, publiés par M. Gachard, archiviste.

3 Josse de Vydt, ou Jodocus Vid ou Justus Vitus.

présenté à l'extérieur des volets, ainsi que son épouse Lysbeth Vyd, née Borlunt [1].

On a cherché à démêler dans ces peintures quelle avait été la part des deux frères. Ainsi on a attribué à l'aîné le Père-Eternel qui occupe la place principale au faîte du tableau, le saint Jean qui est à sa gauche; les volets représentant les anachorètes et les pèlerins, et une partie de la figure de la Vierge qui aurait été terminée par son frère. Ce dernier aurait peint la sainte Cécile [2], le chœur d'anges, les justes juges et les guerriers, et surtout le tableau central qui a pour sujet l'Adoration de l'agneau de l'Apocalypse.

On trouve moins de finesse de dessin, un coloris moins vigoureux et plus clair dans l'ouvrage de Hubert [3]; une imitation plus vraie et plus naïve de la nature dans celui de Jean dont le dessin est plus correct et le coloris plus vrai.

Quoi qu'il en soit de ces remarques, la variété et la vérité des têtes qui y sont au nombre de plus de trois cents; la finesse des détails, on peut dire la minutie de l'exécution, l'entente de la perspective, le brillant des couleurs, la fraîcheur des tons, font de ces peintures un chef-d'œuvre admirable.

L'histoire de ces tableaux mérite bien d'être rapportée. En 1794, on transporta au Louvre le morceau principal ou l'adoration de l'agneau, ainsi que les

1 C'est à tort qu'on avait regardé ces portraits comme ceux de Hubert et de Marguerite Van Eyck.

2 D'autres regardent cette figure qui joue de l'orgue comme celle d'un ange.

3 Le caractère général en est plus gothique, plus anguleux, mais la manière de peindre est plus ferme, l'ensemble a quelque chose de plus grandiose.

panneaux représentant Dieu le père, la Sainte-Vierge et saint Jean-Baptiste. Ces parties centrales de la composition des Van Eyck furent replacées en 1816 dans l'église de Saint-Bavon de Gand, mais il paraît qu'on négligea d'y joindre les volets qui étaient restés en Belgique. Ces derniers, à l'exception des deux qui représentent Adam et Eve dans leur état de nudité, et qui, dit-on, demeurent cachés dans l'évêché de Gand, furent vendus en 1817 par les chanoines de Saint-Bavon, ou plutôt par le grand vicaire administrateur de l'évêché, à un marchand de Bruxelles nommé Nieuwenhuys, pour six mille francs. Celui-ci les revendit à M. Solly, anglais alors habitant Aix-la-chapelle, avec quelques autres vieux tableaux, pour la somme de cent mille francs. Enfin M. Solly les céda au roi de Prusse avec le reste de sa collection pour 500,000 thalers. On compte que les volets de Saint-Bavon entrèrent dans ce prix pour 400,000 francs, et on les regarde comme formant la partie la plus précieuse de la Galerie royale de Berlin [1].

On sait que le roi d'Espagne, Philippe II, n'ayant pu obtenir des Gantois [2] ce tableau, objet de l'admiration générale, en fit exécuter en 1559 une copie par Michel Coxcie, laquelle lui coûta quatre mille florins. Cette copie, faite avec grand soin et à laquelle le peintre travailla pendant deux ans, était conservée dans la chapelle du vieux Palais à Madrid. Le général Belliard l'envoya à Bruxelles pendant la guerre de la Péninsule. Après

[1] Il faut lire dans l'ouvrage de Johanna Schopenhauer la charmante description que cette femme fait de ces peintures.

[2] Le Catalogue du Musée de Munich met Philippe Ier. Il aura copié cette erreur dans Descamps.

avoir appartenu à divers particuliers, le panneau représentant Dieu le père et le tableau central, l'Adoration de l'agneau, furent acquis pour la Galerie de Berlin. Le roi de Bavière acheta en 1820 la Vierge et le saint Jean-Baptiste ; le reste est passé en 1823 dans la collection du prince d'Orange, actuellement roi de Hollande.

Dans la Lettre à M. O. Delepierre, et qui est comme le supplément d'un article extrait du *Kunstblatt*, inséré dans le *Messager des sciences historiques de Belgique* pour 1841, M. Passavant énumère tous les ouvrages des frères Van Eyck qui sont indiqués dans les anciens écrivains, comme Bartholomée, Facius, l'anonyme de Morelli, Vasari, et qui pour la plupart ne se retrouvent plus. Il cite ensuite ceux qui se voient dans les musées ou les collections particulières. Leur nombre total s'élève à trente-sept, en y comprenant les dessins ou miniatures, et en ne comptant que pour un l'ensemble du tableau d'autel de Saint-Bavon.

Dans son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, M. Alfred Michiels (1845) donne une liste qui s'élève jusqu'au chiffre de 192 ; mais il faut savoir que dans ce catalogue, où il y a d'ailleurs très-peu de critique, sont contenus une foule d'articles indiqués seulement comme de l'école des frères Van Eyck ; ce qui est loin de suffire actuellement où l'on sent le besoin de notions plus précises et plus instructives.

Parmi les tableaux des frères Van Eyck, un des plus remarquables est celui qui se voit à l'Académie de Bruges et provient de l'église de Saint-Donat ; il représente le chanoine George de Pala à genoux devant la Vierge Marie qui a sur elle l'enfant Jésus et à ses

côtés saint Donat ou Donatien et saint George. Une inscription indique qu'il a été terminé en 1436 par Jean de Eyck. Dans ce tableau, qui a orné le Musée Napoléon, les figures et les accessoires, tels que les fourrures et les armes, sont exécutés avec une vérité, avec un soin, un fini que l'on ne peut se lasser d'admirer ; la vie respire sur le visage du chanoine, à un point extraordinaire. On peut reprocher à l'enfant Jésus d'être un peu maigre et de manquer de plénitude dans les parties nues comme en ont en général les nouveau-nés ; mais la chaleur des teintes et le relief des formes sont de toute beauté.

Le seul tableau de Jean Van Eyck que possède la Galerie du Louvre est celui qui porte le n° 452 [1]. Il représente la Sainte-Vierge couronnée par un ange et tenant l'enfant Jésus sur son sein. Devant elle le donateur l'adore à genoux. (Le livret du Musée dit Saint-Joseph.) Il y a un sentiment de profonde piété, individualisé avec une grande énergie dans le portrait de ce donateur ; la Vierge a des traits agréables, l'ange est très-beau ; l'enfant, représenté tout nu, est d'un charme rare pour cette école. Le paysage qu'on aper-

[1] Suivant M. Vaagen, le n° 453, qui a pour sujet les Noces de Cana, ne serait pas de Van Eyck, comme l'indique le livret, mais de Jean de Mabuse.

M. Alfred Michiels décrit en détail et avec l'exubérance d'imagination qui distingue ses ouvrages, le tableau des Noces de Cana du Louvre. Il admire surtout la figure de l'épousée. *Elle baisse les yeux ; mais on sent qu'elle n'a qu'à relever les paupières, qu'à dévoiler ces chastes merveilles pour inspirer des passions profondes.* C'est assurément très-beau, mais il eût été aussi intéressant peut-être de discuter l'opinion émise sur ce tableau par M. Waagen.

Sous le n° 558, il y a une Sainte-Famille désignée comme étant de Lucas de Leyde ; elle serait, dit M. Waagen, d'un élève inconnu des Van Eyck.

çoit à travers trois arcades où l'on voit une rivière et des montagnes neigeuses est un des plus riches et des plus étendus que Jean de Bruges ait composés. Le ton général du tableau est étonnamment chaud et puissant, sa conservation est parfaite. On pense qu'il a été peint dans le même temps que celui de l'Académie de Bruges dont il vient d'être question.

Ce tableau provient de la cathédrale d'Autun. Le duché de Bourgogne possédait jadis un certain nombre de précieux ouvrages des Van Eyck qui en ont été enlevés depuis. Ainsi il y a dans la collection du roi de Hollande actuel une Annonciation peinte, sur le volet d'un tableau d'autel, pour le duc Philippe-le-Bon, qui a été achetée à Dijon en 1818 par M. Nieuwenhuys, l'acquéreur des volets de Saint-Bavon. L'hôpital de Beaune a un grand tableau d'autel en neuf panneaux qui représentent le Jugement dernier. Il contient au-delà de soixante-dix figures. Le Christ, revêtu de pourpre, est assis sur l'arc-en-ciel. Le chancelier Nicolas Rollin fit don de ce tableau à cet hospice en 1433. Jusqu'ici il est incertain s'il est dû au pinceau de Jean Van Eyck lui-même, ou à celui d'un de ses élèves [1].

M. A. Taillandier a publié, en 1844, dans le t. VII des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, une notice avec gravure sur un tableau qu'il attribue à Jean Van Eyck ; il se trouve dans la principale salle de la Cour d'appel de Paris et représente le Christ en croix, ayant d'un côté la Vierge, les saintes femmes,

[1] On lit dans *le Bulletin des arts de* 1845, p. 71, que le duc d'Aremberg, passant à Beaune, alla voir le tableau de l'Hôtel-de-Dieu, l'admira beaucoup et offrit de souscrire 500 francs pour sa restauration.

saint Jean-Baptiste et saint Louis, et de l'autre saint Jean l'Evangéliste, saint Denis tenant sa tête et l'empereur Charlemagne. Il était placé, dit-on, autrefois au Musée du Louvre où il était indiqué comme étant d'Albert Durer (quoique la manière de ce peintre soit si différente de celle de Jean Van Eyck, qu'il suffit du premier coup d'œil pour les distinguer). On ajoute que ce tableau, destiné à la ville de Paris et sur lequel on aperçoit la tour de Nesle et celle du Louvre, aurait été donné à Charles VII par Philippe-le-Bon, réconcilié avec la France par le traité d'Arras du 21 septembre 1435. Ces détails sont intéresants ; mais ce qu'il est important de déterminer, c'est de savoir si cette œuvre appartient réellement à Jean Van Eyck et non à l'un de ses disciples.

---

## DES MINIATURES ATTRIBUÉES AUX FRÈRES VAN EYCK ET DE CELLES DE LEUR ÉCOLE.

Les frères Van Eyck avaient un talent si remarquable, leurs ouvrages sont exécutés avec tant de perfection et de finesse, qu'on a cherché à leur attribuer, sans autre preuve, les miniatures des manuscrits de leur temps qui se distinguent par leur beauté et présentent quelques-unes des qualités propres à ces grands artistes. C'est ainsi, par exemple, que dans le tome VI de la Notice des manuscrits de la Bibliothèque royale où est décrite *la Bible moralisée*, conservée sous le n° 6829 [1], on regarde comme étant l'ou-

[1] M. Waagen présume que ce volume provient de la bibliothèque du duc Philippe-le-Hardi, et qu'il pourrait bien être mentionné dans un ancien inventaire comme ayant été acheté par ce prince en 1398 de Jacob Raponde, libraire lombard de Paris, pour 600 écus d'or.

vrage de Jean Van Eyck une partie des miniatures dont elle est ornée. Mais ce manuscrit, qui outre le grand dessin qui lui sert de titre contient près de cinq mille vignettes dont les dernières ne sont pas terminées, a occupé au moins huit dessinateurs pendant près d'un siècle peut-être, du XIV[e] au XVI[e]. C'est comme un recueil où peut s'étudier le style des diverses écoles. Ainsi d'après M. Waagen, qui le classe parmi les productions de l'art italien et en fait un long examen, la feuille de titre dessinée à la plume et lavée en noir avec un art merveilleux, représentant saint Jérôme, serait d'un artiste italien qui aurait conservé encore plusieurs des principes de Giotto. Les miniatures des trente-deux premières feuilles, exécutées aussi par différents Italiens, rappelleraient la manière de Spinello Aretino et d'autres celle des premiers temps de Gentile da Fabriano. Elles seraient les unes de la fin du XIV[e] siècle et les autres du premier tiers du XV[e]. Sur d'autres pages, les miniatures, qui sont admirables de délicatesse et de douceur (particulièrement de la 40[e] à la 46[e] p.), auraient été faites par des flamands de l'école des Van Eyck. Sur certaines le dessin serait d'un italien et l'exécution ou la peinture d'un flamand.

La comparaison de ces petites miniatures avec celles de la Bible moralisée du XIV[e] siècle, manuscrit disposé d'une manière toute pareille, mais dû seulement à des artistes flamands que nous avons décrits à la page 220

C'est *une Bible françoise très-bien ystoriée, armoriée de ses armes, garnie de gros fermeaux d'argent doré*. D'après cette supposition, on aurait continué de travailler aux figures de cette Bible longtemps après qu'elle aurait été acquise par le duc de Bourgogne.

permet d'établir entre le style des unes et des autres des différences qu'il est utile de remarquer. Dans les peintures italiennes, les mouvements, surtout ceux des mains, sont plus libres et plus gracieux, le maintien des personnages a plus de vivacité et de signification, les proportions sont meilleures, les nus ont plus de plénitude, les draperies sont d'un goût plus noble, mais par compensation le visage des saints personnages le plus souvent pris des anciens types est uniforme, sans expression et sans vie. Les figures des Juifs et celles des laïcs dans les compositions emblématiques ont seules quelque chose d'individuel.

*Bibliothèque royale. Manuscrits latins. N° 82. In-8 .*

Ce Bréviaire fut exécuté pour le duc de Bedfort, régent de France, qui épousa en 1423 la princesse Anne, sœur du duc de Bourgogne, Philippe-le-Bon, à l'époque où florissait la famille Van Eyck. Ce livre a été fait sans doute pendant la régence du duc de Bedfort, qui commença en 1422 et se termina par sa mort arrivée en 1435. Cependant la note ci-après, qui se lit au calendrier, peut faire croire que ce manuscrit serait de l'an 1424. *Anno Domini millesimo quadragentesimo vicesimo quarto et fuit latera dominicalis*, *Amen*. On y trouve quarante-cinq grandes miniatures indépendamment de quatre à cinq vignettes plus petites, qui occupent les marges de chacune des pages. La plus grande partie de ces figures est à un si haut degré empreinte de l'esprit des œuvres des frères Van Eyck, et elles ont tant de ressemblance avec celles du tableau de Saint-Bavon, que le docteur Waagen n'hésite pas à regarder ces artistes comme les auteurs des miniatures de ce

bréviaire.[1] Il y reconnaît trois mains différentes ; l'une se distingue par la douceur et la délicatesse du ton des chairs, ainsi que par la clarté et l'harmonie des couleurs qui sont également bien nourries. Le travail y est à la fois si large, si léger, si libre, qu'il indique un artiste habitué à traiter de plus grands ouvrages. Quoique les têtes soient généralement individuelles, les mêmes se trouvent plusieurs fois répétées. Les proportions sont quelquefois courtes, les vêtements, toujours très-bien modelés, présentent au milieu de leur plus grand mouvement des cassures qui ont quelque chose d'aigu et d'arbitraire. L'unité de la composition et les mouvements des personnages rappellent la partie du tableau d'autel de la cathédrale de Gand qu'on attribue à Hubert Van Eyck. D'autres miniatures montrent dans toutes leurs parties une plus grande précision. Les têtes présentent une plus grande variété de caractères individuels, plus de vivacité dans l'expression, des proportions plus délicates, des vêtements plus simples ; cependant ces peintures ont des touches plus prononcées, elles ont par conséquent moins de douceur et sont d'un effet moins agréable. M. Waagen les croit de Jean Van Eyck.

La troisième main que l'on peut reconnaître sur ces miniatures, quoique toujours fort digne d'estime, parait douée de moins d'habileté. Comme on sait par le témoignage de Van Mander que Marguerite Van Eyck, sœur des précédents, se livra aussi à la peinture,

[1] Nous avouons pour notre part n'avoir pas été frappé de cette ressemblance, et nous doutons de l'attribution beaucoup trop positive qu'en fait M. Waagen.

il n'est pas invraisemblable qu'elle ait travaillé avec eux à l'embellissement de ce livre précieux.

Quoique beaucoup des fonds de ces peintures soient formés suivant la mode ancienne avec des ornements disposés en manière d'échiquier, on y trouve cependant des paysages où se voient des montagnes, des eaux, des vues lointaines, des ciels clairs et généralement une représentation riche et animée de la nature avec un degré assez avancé de perspective linéaire et sérieuse. Les personnes divines ont conservé le plus souvent leurs formes traditionnelles; les autres personnages ont beaucoup de vivacité et d'expression.

Le duc de Bedfort est représenté plusieurs fois à genoux adorant la Vierge et l'Enfant Jésus. La première grande miniature a pour sujet la Sainte-Trinité entourée d'un cercle d'anges. Au-dessous, dans un paysage montagneux, on voit des patriarches et des prophètes agenouillés dans des postures très-dignes et très-variées. Les caractères et les costumes sont pareils à ceux de l'Adoration de l'agneau dans le tableau de Gand. D'autres vignettes représentant diverses cérémonies du culte et remplies de beaucoup de petites figures, occupent les autres marges, indépendamment de celles qui font corps avec les initiales. Ces peintures, selon M. Waagen, seraient de Hubert Van Eyck.

La septième grande miniature sur laquelle est représentée l'Ascension a beaucoup de personnages, soit dans le ciel, soit sur la terre, parmi lesquels on distingue la Vierge et les apôtres par leur caractère individuel, plein d'esprit, de finesse et de dignité et la belle disposition des draperies. Elle est attribuée à Jean Van Eyck.

Le dixième tableau où se voit la Cène et Jésus-Christ bénissant les apôtres, est traité pareillement d'une façon excellente. Nous citerons encore parmi les miniatures la 36e où les personnages qui écoutent la prédication de saint Jean-Baptiste rappellent d'une manière surprenante les ermites du tableau de Gand ; puis la 37e où l'on voit la messe et une prédication dans une église. C'est peut-être la plus belle de toutes et celle qui se rapproche le plus de l'œuvre extraordinaire que nous venons de citer.

*Bibliothèque royale. Manuscrits français. Nos* 6976 *et* 6977. 2 *vol. in-folio. Roman de Giron-le-Courtois* [1].

On reconnaît dans les belles miniatures et les vignettes de ce manuscrit, qui appartient à la première moitié du xve siècle, un talent pareil à celui qui se montre sur celles des *Heures du duc de Bedfort*, et elles pourraient peut-être aussi être attribuées à Jean Van Eyck, surtout si l'on fait attention à certaines figures qui rappellent celles des justes juges et des controversistes du tableau de Gand.

Les prouesses des chevaliers de la Table-Ronde, les furieux combats qu'ils livrent aux géants et aux enchanteurs, la douce hospitalité que leur accordent les belles dames pour lesquelles ils ont déployé leur courage, lorsqu'il leur arrive d'être blessés dans ces rencontres périlleuses, sont ici représentés beaucoup mieux et avec plus de finesse et d'esprit que dans aucun des autres romans de chevalerie dont le nombre était alors si grand.

[1] M. PAULIN PARIS, t. III, p. 61.

On attribuait aussi à Jean Van Eyck les miniatures du manuscrit de Renaud de Montauban par Huon de Villeneuve, de la Bibliothèque de l'Arsenal, que l'on croit être de 1430 environ. Les couleurs de ces peintures ont effectivement beaucoup de finesse et d'éclat, mais les figures ont peu de variété ; les femmes n'ont pas de beauté et ont rarement quelque chose de gracieux dans leur pose et leur costume, quoiqu'elles soient encore sous ce rapport préférables aux hommes. En général, ces miniatures ne répondent pas à l'opinion qu'on se fait du talent de Jean Van Eyck, qui dessinait beaucoup mieux [1]. La même Bibliothèque possède une traduction du *Décaméron* de Boccace, par Laurent, de Premier fait. Une note apprend que cet exemplaire a été copié en 1414. Les miniatures de ce manuscrit, qui ont été aussi attribuées à Jean Van Eyck, sont riches en couleurs; les têtes ont un assez beau caractère, mais elles sont sans variété et ont peu de finesse. Quelquefois les couleurs ont la teinte byzantine. Les figures sont plus curieuses pour les costumes du commencement du XV[e] siècle que sous le rapport de l'art où se montre peu de progrès.

L'ancienne Bibliothèque des ducs de Bourgogne, conservée à Bruxelles, composée uniquement de manuscrits, et dont un magnifique catalogue a été publié par les soins du Gouvernement belge, devait naturellement renfermer quelques-uns des volumes précieux que les frères Van Eyck et leur sœur ornèrent de miniatures ; mais, à défaut de preuves positives qui man-

[1] Quatre de ces miniatures sont reproduites sur la planche XXXV de l'*Album* de M. du SOMMERARD.

quent là comme à Paris, on en est réduit à des conjectures plus ou moins probables.

Un de ces manuscrits les plus importants est la Chronique ou Histoire de Hainaut de Jacques de Guyse, traduite du latin sous la surveillance de Simon Nockart, par l'ordre de Marguerite de Bavière, mère du duc Philippe-le-Bon. Cette chronique forme trois volumes et est inscrite sous les n$^{os}$ 9242, 9243, 9244. Si la date de 1449 que donne à cette copie le Catalogue de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne, t. III, p. 180, n'excluait la participation de Jean Van Eyck, on lui attribuerait sans hésitation, à cause de son admirable perfection, la miniature qui est en tête du premier volume et qui représente l'auteur offrant son livre à Philippe-le-Bon. On donne à Hemmelinck, sans plus de fondement peut-être, la miniature qui sert de titre au second volume ; elle a des couleurs très-brillantes et est exécutée avec une grande finesse, mais paraît inférieure à celle du premier volume.

On citera encore dans le deuxième volume une peinture représentant le Mariage du roi Arthur et de la belle Genièvre, dont les couleurs ont un éclat et une finesse extraordinaires.

Les grandes miniatures du 3$^{e}$ volume, toutes belles qu'elles paraissent, sont inférieures à celles du premier, et nous pensons que c'est à tort qu'on les attribue particulièrement à Hemmelinck dans le Catalogue que nous venons de citer.

Le manuscrit de l'*Histoire de sainte Hélaine*, mère de saint Martin de Tours, n° 9967, de l'année 1448, renferme de fort belles miniatures exécutées avec une grande finesse et des couleurs très-brillantes, mais

qui n'ont pas le relief et l'énergie de celles qu'on a coutume d'attribuer à Jean Van Eyck [1].

Une miniature du manuscrit portant le n° 9092 représentant Philippe-le-Bon, est admirable par la finesse du dessin, l'éclat des couleurs et l'entente du clair obscur. C'est un véritable chef-d'œuvre qui l'emporte sur la plupart des peintures du même genre, lesquelles, quoique sorties de la même école, offrent cependant assez de différence de manière pour qu'on les attribue à des artistes divers, d'un mérite réel, mais dont le nom est resté inconnu.

Les manuscrits dont la date est postérieure à la mort de Jean Van Eyck dispensent de toute incertitude quant à l'attribution de leurs miniatures à cet artiste éminent, mais font voir combien était florissante au milieu du xv$^{e}$ siècle l'école qu'il avait fondée dans les Pays-Bas.

Tels sont les suivants :

*Bibliothèque royale. Manuscrits français. N°* 8024. *In-8°.*

C'est un recueil des réglements des duels judiciaires d'après l'ordonnance donnée par Philippe-le-Bel en 1306, qui a appartenu à un duc de Bretagne, et a été exécuté vers l'année 1450. Il renferme dix miniatures de la plus grande finesse qui rappellent dans toutes leurs parties la belle manière et l'éclat des peintures de l'école des Van Eyck ; le naturel des poses, l'ex-

[1] Voyez à la p. 83 du tome 1$^{er}$ du Catalogue de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne, la gravure d'une de ces peintures. Les couleurs sont belles, mais le dessin est de mauvais goût. Les jambes sont minces et raides.

pression des figures, même des plus petites, est admirable.

*Bibliothèque royale. Supplément français. N° 540. In-folio médiocre.*

Cette légende de sainte Catherine d'Alexandrie, fut traduite du latin en français, pour le duc Philippe-le-Bon, en 1457, par J. Mielot, l'un de ses secrétaires, ainsi qu'il résulte d'une note placée à la fin de l'ouvrage.

Les trente-quatre miniatures en grisaille que renferme ce volume montrent jusqu'à quelle haute perfection s'éleva la peinture des manuscrits sous l'influence du célèbre artiste de Bruges, et comment son esprit s'est perpétué après sa mort. On y trouve un grand talent de composition, une surprenante intelligence du clair obscur, accompagnés de l'individualisation la plus subtile et d'un sentiment de la nature aussi noble que fin. On aperçoit dans les plis des vêtements ces cassures un peu aiguës et qui se trouvent sur les figures de la plus élégante architecture gothique, et qu'on peut remarquer sur le tableau de Saint-Bavon.

L'excellence des mouvements, particulièrement ceux des mains, dédommagent en quelque sorte de la maigreur des membres. Pour la beauté et la noblesse des caractères, comme en beaucoup d'autres points, on trouve une très-grande ressemblance avec les meilleurs ouvrages du graveur de 1466, de même qu'avec ceux de Martin Schongauer, nom sous lequel on a très-probablement confondu deux maîtres différents.

On distingue sur ces peintures, d'ailleurs si belles et si excellentes qu'il est difficile d'en désigner particulièrement quelques-unes comme l'emportant sur les autres, la main de deux artistes dont l'un à une touche

plus noble, plus harmonieuse, mais aussi moins énergique.

Une inscription placée au revers de la première feuille est ainsi conçue : *Stuvaert licum me fya* (ou *lya*, la lecture de ce mot étant douteuse) *ainsiu A. Gand.* Elle laisse incertain sur le point de savoir si c'est le peintre ou le relieur qui est désigné [1].

*Bibliothèque de l'Arsenal. Histoire.* N° 102. 2 *vol. in-folio.*

Traduction française des histoires de Justin, de Suetone et de Lucain, faite en l'année 1454, et qui, d'après les armoiries qui y sont peintes, a été exécutée pour le duc Philippe-le-Bon. Les miniatures de ce manuscrit, au nombre de 31 pour le premier volume et de 24 pour le second, sont dues à des artistes de l'école des Van Eyck. Elles n'ont pas la beauté des précédentes, mais sont fort curieuses par la naïveté avec laquelle on a appliqué aux événements de l'ancienne Rome les costumes et toutes les circonstances du temps où on les a exécutées. Ainsi, par exemple, le Forum est entouré de belles constructions gothiques, et le canon est employé dans les batailles que se livraient les peuples du Latium. Quant au mérite de l'art, on doit citer surtout la peinture qui représente Tibère, auquel on offre la couronne impériale ; elle l'emporte de beaucoup sur toutes les autres.

*Bibliothèque royale. Manuscrits français.* N° 8231. *In-folio.*

Ce manuscrit représente toutes les circonstances

[1] La Bibliothèque protypographique de Barrois indique ce volume sous le n° 1212. *Ung Livre... garny de plusieurs belles histoires de noir et de blanc.*

d'un tournois, probablement de celui que donna le duc Jean de Bretagne, à son parent le duc de Bourbon. La première miniature représente sur son trône le roi Louis XI auquel le seigneur de la Gruthuse fait offrande de ce volume [1]. Il est par conséquent moins ancien que les précédents, mais les peintures, très-fines et très-soigneusement exécutées à la gouache, reproduisent d'une façon très-intéressante ce qui se pratiquait dans les jeux chevaleresques du xv[e] siècle.

La ville de Rouen a acquis de M. Leber, en même temps que sa précieuse bibliothèque [2], un livre d'Heures, enrichi d'admirables peintures qui sont un des plus beaux produits de l'école flamande à la fin du xv[e] siècle. Ce manuscrit contient 65 miniatures toutes

[1] Le respectable Van Praet a rendu célèbre le nom du seigneur de la Gruthuse en faisant connaître les beaux manuscrits de sa librairie qui font actuellement partie de la Bibliothèque impériale. Ce généreux protecteur des arts n'épargnait aucune dépense pour les faire orner des plus belles peintures et quelques-unes sont réellement admirables. Nous citerons comme exemple le charmant petit tableau flamand, d'un fini extraordinaire, qui sert de première vignette à un manuscrit de Josephe, portant le n° 6706, fait à Bruges en 1483, et celles d'un Boèce latin et flamand, ayant le n° 6810, exécuté à Gand en 1492, l'année même de la mort de Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuse. C'est encore de lui que provient un des plus beaux manuscrits de la Bibliothèque du roi, les Chroniques de Froissart, en 4 vol. in-folio, contenant cinquante grandes miniatures et à peu près autant de petites, exécutées indépendamment d'un nombre infini d'initiales et des encadrements en or et en couleur remplis de sujets bizarres et grotesques, par des enlumineurs flamands, dans le dernier tiers du xv[e] siècle. C'est de ce manuscrit que le père Montfaucon a tiré plusieurs gravures relatives aux événements du xiv[e] siècle. Willemin en a copié quelques figures sur ses planches CLXXII, CLXXIII et CLXXIV.

[2] Article 142 du Catalogue de la Bibliothèque de M. C. Leber. Les planches XXVI et XXVII de *l'Album* de M. du Sommerard reproduisent huit de ces miniatures, mais n'ont pu rendre le charme extraordinaire de l'original.

d'une égale perfection, et remarquables par une pureté de style rare chez les dessinateurs flamands, et qui rappelle jusqu'à un certain point l'école de Raphaël.

Pour donner des exemples du style des miniatures de l'école flamande pendant la plus grande partie du xv[e] siècle, nous avons choisi les peintures de quelques manuscrits de la bibliothèque de la ville d'Amiens.

PORTRAIT DE FROISSART.
N° LXXXIII, PLANCHE 83.

Ce portrait, qui se trouve en tête d'un précieux manuscrit du premier livre des Chroniques de Froissart [1], a un caractère d'individualité qui doit le faire supposer ressemblant. La longue robe de chanoine dont il est revêtu est assez bien disposée, mais les mains sont grêles et mal dessinées; c'est d'ailleurs un défaut commun à beaucoup de productions de ce temps.

Ce manuscrit appartenait à l'abbaye du Gard, avant de venir enrichir la bibliothèque de la ville d'Amiens. Les armoiries placées à côté de Froissart sont celles de Jean de Croy, comte de Chimay, mort fort âgé, en 1472; il est probable que cette peinture a été exécutée dans le *Hainaut, par un enlumineur flamand.*

MINIATURES TIRÉES D'UN MANUSCRIT DE L'HISTOIRE DES CROISADES DE GUILLAUME DE TYR.
PLANCHE 33.

Ce manuscrit [1] est orné de beaucoup de miniatures propres à faire connaître les costumes en usage vers le milieu du xv[e] siècle.

1 Voyez : *Catalogue des man. de la Bibl. d'Amiens*, n° 486.

On voit sur la première page les armes de Jean V., seigneur de Créquy et de Canaples, pour lequel ce manuscrit a été exécuté. Elles sont entourées du collier de l'ordre de la Toison-d'Or; et, comme ce seigneur fut reçu chevalier en 1430, lors de la création de cet ordre, il en résulte que ce volume a été écrit postérieurement à cette date. Jean de Créquy, mort âgé en 1474, était conseiller et premier chambellan de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne. Sans doute qu'il aura employé des artistes flamands pour l'ornement de ce manuscrit.

Une note écrite le siècle dernier indique que c'est une traduction de l'histoire des croisades de Guillaume de Tyr, par Hugues Plagon. A l'article Guillaume, archevêque de Tyr, dans la *Biographie universelle*, il est dit que cette histoire a été traduite en français et continuée jusqu'en 1275 par Hugues Plagon ou de Plagon. Cette continuation a été publiée par Martene et Durand dans le t. 5 de leur *Amplissima collectio*. Hugues Plagon n'a pas d'article dans la Biographie universelle. On avait annoncé qu'il en aurait un dans le tome XX de l'*Histoire littéraire de la France*, qui traite des écrivains des 15 dernières années du XIIIe siècle; mais ce volume ne parle pas de ce traducteur.

Dans la *Bibliothèque des Croisades* de M. Michaud, il n'est plus question de Hugues Plagon. La traduction et

[1] C'est un grand in-folio en vélin écrit sur deux colonnes. Il contient 251 feuillets; il est orné de lettres dorées et enjolivées comme l'étaient souvent les manuscrits du XVe siècle. Les derniers feuillets manquent et il finit au chapitre où il est fait mention du Concile de Lyon tenu no 1274. (Voyez : *Cat. des man. de la Bibl. d'Amiens*, no 483.)

la continuation de Guillaume de Tyr, tantôt sont regardées comme l'œuvre d'un anonyme, tantôt sont attribuées à Bernard le Trésorier (trésorier de Frédéric II), et on se fonde sur un manuscrit de la Bibliothèque impériale (provenant du seigneur de la Gruthuse, et par conséquent à peu près contemporain du nôtre), portant le nº 6744. M. Van Praet, en décrivant ce manuscrit, dit que cette traduction est d'un auteur anonyme. Martene et Durand ne nomment pas davantage le continuateur de Guillaume de Tyr, dont ils ont publié le récit. Comme c'est un point non encore éclairci, nous allons donner ici le commencement du manuscrit d'Amiens, celui du manuscrit qui porte le nº 6744, et les premières phrases de la continuation comparées à celles qui se trouvent dans l'*Amplissima collectio*.

Voici le début du manuscrit d'Amiens.

« Les ancienes ystoires dient que Eracles qui moult « fu bons crestiens gousna lempire de Rome, mais en « son temps Mahomet avoit ja esté qui fu mesage au « deable; et il fist entendant que il estoit prophète en- « voyés de dame dieu. El temps Eracles estoit ja la « desloiauté et la fausse loy que il sema si espandue « par toutes les parties dorient et nomement en « Arabe, etc. »

Le manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 6744, commence ainsi :

« Les anciennes estoires dient que Eracles qui fu « mout bons crestiens et governa l'empire de Rome. « Mès en son tens Mahomez avoit ja esté qui fu « mesages au deable et il fist entendant que il estoit

« prophetes envoiez de Dame le Dieu. El tens Eracles
« estoit ja la desloiauté et la fausse loi que il sema,
« espandue par toutes les terres d'Oriant. »

On voit que les deux manuscrits s'accordent à peu de chose près.

La suite de Guillaume de Tyr commence de cette manière dans *l'Amplissima Collectio* [1].

« Le cuens de Triple respondi que volontier en
« recevroit la baillie, parce qu'il ne fust garde de
« l'enfant, porce que ce li enfens moroit par avanture
« dedens dix ans, que on ne deist qu'il fust mort par
« lui, et si voloit que li chastel et li fermetes fussent
« mises en la main de l'Ospital et du Temple, qu'il
« n'en voloit pas estre mescreus, ne que l'on parlast
« sus lui mille mauvaissetié et si voloit estre asene ou
« il se tendroit, s'il u roiaume mestoist nul cost, qu'il
« n'avoit lors nulles trives as Sarrazin, ne la terre
« n'estoit pas rendant, qu'il peust ost tetur contre les
« Sarrazins sans grant coust porce voloit com l'asseu-
« rast d'avoir la baillie dix ans, etc. »

Voici le même passage extrait du manuscrit d'Amiens, (verso du feuillet 201) :

« Le conte de Triple respondi que volentiers recep-
« vroit la baillie par si qu'il ne fust pas garde de len-
« fant affin que sil moroit dedens les dix ans que on
« ne deist que il fust mort par lui. Et si voloit que les
« chastiaux et les fermetes fussent mises en la main

[1] On sait que Guillaume de Tyr laissa son histoire inachevée au vingt-troisième livre (année 1183), et il n'est pas étonnant, d'après cela, que la phrase paraisse se continuer dans ce qu'on y a ajouté.

« du temple et de lospital, ne voloit pas estre mescrut « ne que on penssast sur lui mille malvaistie et si voloit « estre assenez ou il se tenroit, se il au royalme met- « toit nul coust, qui nestoit lors nulles trives aux « Sarrazins ne la terre nestoit mie rendant que il « peust ost tenir contre les Sarrazins sans grand « coust. Si voloit bien que on l'asseurast de la baillie « avoir à dix ans, etc. »

Ce texte, comme on le voit, rectifie en quelques points le précédent et l'éclaircit.

Sur le premier feuillet, il y a deux miniatures représentant Pierre-l'Ermite remettant les lettres du patriarche de Jérusalem au pape Urbain II, et probablement dans l'autre au roi de France Philippe I[er]. Comme ces figures sont entièrement d'imagination, nous avons préféré faire dessiner une autre miniature où les costumes sont plus caractérisés.

### HOMMAGE DU PRINCE D'ANTIOCHE A L'EMPEREUR JEAN COMNÈNE.

N° LXXXIV, PL 33.

Cette peinture commence ce qui, dans les éditions de Guillaume de Tyr, est désigné comme le livre XIV; elle se rapporte au dernier chapitre. On y voit Raymond, prince d'Antioche, faisant hommage à l'empereur Jan Comnène, qui assiégeait sa capitale. *Une parole fu a traite en la quelle les ij parties sasentirent et fu telle que le prince alast ou pavillon de l'empereur et il lec voiant tous les barons de Grèce et du prince d'Antioche lui feist hommage lige de ses mains.*

Les costumes, ainsi qu'on peut le remarquer, sont sans noblesse, et, quelle que soit la dignité des personnages mis en scène, quoique les spectateurs paraissent fort attentifs à l'hommage prêté par le prince d'Antioche, leurs poses et leurs physionomies sont communes et sans caractère. On a cependant cherché à relever l'empereur en le figurant comme on avait alors coutume de représenter Dieu le père.

### LA REINE BLANCHE DE CASTILLE.
### N° LXXXV, PL. 33.

Sous ce numéro est une figure de femme à genoux ayant une robe noire brodée en or et de très-longues manches pendantes, tirée d'une miniature où l'on a représenté saint Louis reprenant connaissance dans une très-grave maladie et faisant le vœu d'accomplir le voyage de la Terre Sainte.

*Quant le roy le vit si lui dist : sire evesque, je vos requier que vos me dones la croix d'oultremer. Quant la royne et sa mère (la royne Blance) oirent le si sagenoillèrent devant lui et lui disrent*, etc. Comme il n'y a qu'une femme sur la miniature, il reste à savoir si c'est la mère ou la femme de saint Louis qui est ici figurée. Cependant son costume noir et sa coiffe blanche peuvent la faire regarder comme étant la reine Blanche.

### N° LXXXVI, PLANCHE 33.

Nous reproduisons sous ce numéro un guerrier entièrement recouvert d'une armure de fer, comme on

en voit beaucoup sur les peintures de ce manuscrit. Quelques-uns, en moins grand nombre, ont par-dessus une cotte d'armes.

COURONNEMENT DE LA VIERGE [1].
N° LXXXVII, PL. 34.

Dans les figures précédentes, nous avons plutôt montré les costumes du XV$^{e}$ siècle que donné un échantillon du style de l'école des frères Van Eyck, style indépendant des modes diverses en usage pendant ce temps. Nous en trouvons un exemple dans les miniatures d'un très-joli livre d'Heures provenant de Corbie, sans doute fait pour Jacques ou Adrien, seigneur de Rambures, conseiller et chambellan du roi, gouverneur de Saint-Valery, né en 1428 et vivant encore en 1488, dont les armoiries [2] sont peintes sur l'une des nombreuses vignettes qui l'embellissent.

On verra dans ces peintures ce qui caractérise en général les productions de l'école de Flandre, une grande finesse de coloris, une exécution extrêmement légère, des détails très-soignés, des figures dont les traits sont fins et délicats, des physionomies agréables, ayant de la douceur et de l'onction, mais rarement de la grandeur et de l'élévation. Ce sont des représentations familières et comme bourgeoises, où les plus saints personnages apparaissent avec des types vulgaires, sans aucune beauté réelle et sans choix dans les formes; mais c'est

[1] Il porte le n° 200 sur le Catalogue des manuscrits.

[2] Ces armes sont de Rambures, écartelées de Créquy ; sur un autre écusson, on voit celles de Berghes en Artois, famille de son épouse.

la nature rendue avec une exactitude scrupuleuse et une vérité toute naïve.

C'est ce qu'on peut reconnaître dans le Couronnement de la Vierge que nous avons choisi de préférence pour qu'on pût le comparer avec les sujets pareils, mais d'un style bien différent, que nous avons déja donnés. La robe dont Jésus-Christ ou le Père-Eternel est revêtu est d'assez mauvais goût. Le manteau qui recouvre la partie inférieure du corps et celui de la Vierge nous offrent, dans la disposition de leurs plis anguleux et dans leur exubérance, un caractère que nous rencontrons ici pour la première fois, et qui, longtemps encore après, a été adopté par les artistes de l'école allemande sans en excepter les plus célèbres.

Les ornements qui forment l'encadrement de cette page sont disposés d'une façon fort agréable; il y a quelque chose de très-gracieux dans ces anges ou ces jeunes clercs célébrant, par un concert, le triomphe de la Sainte-Vierge [1].

Il se forma sous les frères Van Eyck une importante école de peinture qui compte plusieurs noms célèbres [2], mais dont les productions sont difficiles à distinguer, car, exécutées presque toutes dans la manière du

[1] Ce *Livre d'heures* commence par un calendrier en langue vulgaire très-curieux en cela que la prononciation a tellement défiguré les noms des saints, qu'il en est un grand nombre dont il nous a été impossible de trouver la véritable signification, quoique nous nous soyons servi du Vocabulaire hagiologique de Cl. Chastelain et du Catalogue des saints de l'Art de vérifier les dates.

[2] Madame Johanna Schopenhauer ne cite comme élèves des frères Van Eych que Antonello de Messine, attiré à Bruges par le désir d'apprendre le secret de la peinture à l'huile, Roger de Bruges et Hugo Van der Goes.

maître, elles ne diffèrent entre elles que par des nuances souvent assez délicates et qu'on ne peut saisir qu'en y apportant une attention particulière.

Jusqu'à ce jour, même dans les galeries les plus célèbres, les tableaux de l'ancienne école flamande des xv^e^ et xvi^e^ siècles ont été attribués tout-à-fait au hasard aux différentes mains dont les écrivains nous ont transmis les noms. On a même confondu les écoles, celle de la Haute-Allemagne, par exemple, avec celle des Pays-Bas, en sorte que l'étude des peintures de cette époque demande une sévère révision. Nous allons dans ce but passer en revue les artistes qui se sont le plus distingués parmi les successeurs des frères Van Eyck. Pour chacun d'eux, il s'agira de trouver une œuvre incontestable ; celle-ci doit servir ensuite de criterium pour porter un jugement sur les tableaux ordinairement sans signature et sans date qu'on lui attribue.

---

## PIERRE CHRISTOPSEN [1].

Ainsi qu'on l'apprend par son tableau daté de 1417, à moins, ce qui est très-possible, que ces chiffres n'aient été mal lus et qu'il ne soit d'une date postérieure, ce fut un des premiers élèves des frères Van Eyck. On sait qu'il exécuta pour la corporation des

[1] Nommé par Vasari, Pietro Christa. Il signait ses tableaux PETRVS XPR ME FECIT 1417 ou CPC (Pietro) 1449. On en connaît quatre, celui daté de 1417 à Francfort ; celui de 1449 à Cologne ; un autre de 1452, aussi à Francfort. Le tableau du Musée de Berlin avec l'inscription *Opus Petri Christophori*, n'est pas daté. Ce dernier, qui est un portrait, se rapproche beaucoup de la manière de celui de l'an 1417. Les tableaux de 1449 et de 1452, qui sont d'un beau ton brun, ont plus de sècheresse.

orfèvres d'Anvers celui qui est de l'année 1449 et qui représente saint Eloi vendant une bague à des fiancés.

Ce qu'on connaît de ce maître, exécuté tout-à-fait dans la manière de Hubert et de Jean Van Eyck, prouve que ces derniers ne tinrent pas secrète l'invention qu'ils avaient faite d'une nouvelle façon de peindre.

Ce Pierre Christohpsen n'est pas le même que le peintre appelé maître Christophe de Cologne, qui florissait en 1471, et dont il est douteux que l'on possède quelque chose [1].

GÉRARD VAN DER MEEREN OU MEIRE DE GAND.

C'est un des élèves les moins distingués des Van Eyck, mais il fut un des premiers, puisqu'il les aida, dit-on, dans le travail du grand tableau d'autel de Saint-Bavon.

Ses figures sont trop longues [2] et roides, son coloris, au lieu d'être chaud et de tirer sur le brun comme est celui de ses maîtres, est clair et se perd dans des teintes grises.

Il existe de ce peintre un tableau d'autel dans l'église de Saint-Bavon à Gand. Un autre à Bruges dans l'église de Saint-Sauveur, et un troisième au Musée d'Anvers, provenant de la collection Van Ertborn [3].

[1] Voyez sur ce dernier : PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 422 et le *Messager des Sciences historiques de la Belgique*, 1839, p. 376.

[2] On croit qu'il travailla aux figures de sybilles et de prophètes qui sont peintes au revers des volets du tableau de l'Adoration de l'agneau.

[3] On cite en outre un tableau de ce maître qui a été envoyé en Picardie et qui a dû être exécuté vers 1447.

Gérard Van de Meeren est probablement le même que le Girardo da Guant qui, suivant l'anonyme de Morelli [1] fit de nombreuses miniatures pour le célèbre bréviaire du cardinal Grimano, auquel travaillèrent aussi Lievino d'Anversa, que l'on croit être Liever de Witt de Gand ou Hugo d'Anvers, et Juan Memelin, qui est probablement Memmeling [2]. Ce manuscrit, qui est un des chefs-d'œuvre les plus remarquables de l'art flamand, contient un grand nombre de peintures qui se distinguent par la beauté des types, le fini de l'exécution, l'harmonie et le charme du coloris, la fraîcheur des paysages, le choix des costumes et celui des formes.

Le cardinal Grimano acheta ce manuscrit d'un Sicilien nommé Messer Antonio pour la somme alors considérable de 500 sequins; à sa mort il le donna à son neveu Marino, patriarche d'Aquilée, à la condition que ce dernier le laisserait après lui à la république de Venise pour être conservé dans la Chambre du Trésor. Le patriarche Jean Grimaldi, successeur de Marino, obtint du gouvernement de Venise de le conserver sa vie durant; et, peu de temps avant son décès, il le fit remettre à la république dans une riche cassette d'ébène ornée de pierreries qu'il avait fait faire exprès pour le renfermer. Ce manuscrit fut longtemps conservé avec grand soin dans la Bibliothèque de Saint-Marc, et plus tard placé dans le trésor de l'église de

[1] *Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo* XVI, *scritta da un anonimo di quel tempo, pub. ed illust. da D. Jacopo Morelli, Bassano,* 1800.

[2] L'image de la Trinité est attribuée particulièrement à Memling.

ce nom où malheureusement il n'est pas parvenu sans avoir supporté quelque dommage.

On cite encore un frère de Gérard nommé Jean, qui aurait fait pour Charles-le-Téméraire, qu'il accompagnait dans ses campagnes, un tableau représentant l'inauguration de l'ordre de la Toison d'Or. Il serait mort à Nevers en 1471.

### JUSTE DE GAND[1].

Cet excellent peintre, indiqué comme un des élèves de Hubert Van Eyck, n'est connu actuellement que par le grand tableau d'autel qu'il peignit à Urbin en 1474, au prix de 250 florins d'or pour la confrérie Del Corpo di Cristo, et qui se trouve dans l'église de Sainte-Agathe de la même ville. Il représente le Christ donnant la communion à ses apôtres agenouillés autour de lui. On y trouve les portraits des personnages les plus marquants de l'époque, entre autres du duc Frédéric d'Urbin. Le coloris en est vigoureux, mais clair, et ressemble assez à celui de Hugo Van der Goes; seulement le clair obscur des carnations est plus foncé. Ce beau tableau a pu avoir de l'influence sur les peintres d'Urbin qu'il dut porter à imiter la manière flamande.

On attribue par analogie à Juste de Gand un petit portrait d'un Chartreux très-remarquable par le brillant de la couleur et la finesse de l'exécution, qui est désigné à tort comme étant de Jean Van Eyck et se trouve au

[1] Giusto da Guanto, Justus ou Jodocus von Gent, ou Josse de Gand.

Musée d'Anvers. M. Alfred Michiels le donne comme pouvant être de Roger de Bruges [1].

HUGO VAN DER GOES [2].

On le dit né à Bruges en 1400, et on croit qu'il mourut en 1480. D'autres renseignements apprennent qu'il se retira à cette époque dans un couvent et devint chanoine régulier de Roodendale, dans la forêt de Soignes, près Bruxelles, où se lisait son épitaphe.

Cet élève des Van Eyck est depuis longtemps célèbre par le beau tableau d'autel de l'église de l'hôtel Santa Maria Nuova à Florence, fondée par Falco Portinari [3], agent d'affaires des Médicis à Bruges. Le panneau principal de ce tableau, qui a très-probablement été peint en Flandre, représente l'Adoration des bergers. Les personnages, qui paraissent copiés d'après nature, sont reproduits avec beaucoup de vérité et de finesse. Les accessoires sont exécutés avec le soin tout particulier aux peintres

[1] A l'occasion du tableau de la Galerie du Louvre portant le nº 527 qui représente une Annonciation avec des volets sur lesquels on a peint saint Benoît et un évêque, saint Etienne et saint Ange carme, M. Waagen dit que si cet ouvrage, exécuté avec finesse, est réellement d'un Giusto di Alemagna, dont l'abbé Lanzi fait mention comme ayant travaillé à Gènes vers 1451 (il s'agit d'une Annonciation peinte à fresque dans le couvent de Santa-Maria di Castello), c'est un exemple remarquable de la manière dont un Allemand a pu peindre dès lors entièrement dans le style italien. Il ne faut pas confondre ce Giusto di Alemagna avec Juste de Gand, que des tableaux authentiques représentent comme un fidèle élève de Jean Van Eyck.

[2] Nommé par Vasari *Hugo d'Anversa*.

[3] Son portrait et ceux de sa famille sont peints sur les volets.

flamands. On cite le vase en cristal contenant des fleurs comme ayant été souvent imité par les artistes florentins.

La Pinacothèque de Munich contient, sous le n° 105, un tableau représentant saint Jean-Baptiste, signé de ce maître, avec la date de 1472, mais il n'est pas de ses meilleurs [1].

On raconte que le talent remarquable avec lequel Hugo Van der Goes peignait les figures de femme auxquelles il donnait beaucoup de noblesse et de modestie [2] doit être attribué à l'amour dont il fut épris pour la fille d'un bourgeois de Gand nommé Jacques Weytens. Le portrait de cette jolie personne, qu'il se plaisait à reproduire dans ses tableaux, leur donnait un charme indéfinissable. On cite surtout celui qui représentait l'entrevue d'Abigail et de David où il avait peint sa maîtresse d'une manière si séduisante qu'il devint pour lui l'occasion d'obtenir la main de celle qu'il recherchait depuis longtemps [3].

On sait que ce peintre dirigea les fêtes qui furent célébrées à Gand en 1467 à l'occasion de l'inauguration de Charles-le-Téméraire comme comte de Flandre, et qu'il fut employé dans la même ville en 1473 à 1480.

Une Salutation angélique du Musée du Louvre.

[1] Les trois autres tableaux de cette collection qui lui sont attribués ne sont pas de lui.

[2] Un ancien poète Flamand, Lucas de Heere, a célébré les portraits de femme des Hugo Van der Goes et surtout celui de sa maîtresse.

[3] Descamps parle de ce tableau et dit qu'on le voyait (est-ce de son temps ?) chez le sieur Weytens. Peut-être a-t-il copié seulement la description de Charles Van Mander. Albert Durer cite un beau tableau de Meister Hugo qui se trouvait en 1520 à Bruxelles dans la chapelle de la maison de Nassau.

n° 557, attribuée à Lucas de Leyde, est regardée par M. Waagen comme étant une ancienne copie d'un bon ouvrage qui pourrait être de Hugo Van der Goes [1].

ROGER DE BRUGES [2].

Ce peintre, que l'on dit être le second de ses élèves à qui Jean Van Eyck dévoila les secrets de son art, a été cité avec honneur par les anciens écrivains italiens qui mentionnent plusieurs de ses tableaux, entre autres celui qui se trouvait en 1449 à Ferrare. Roger visita Rome, lors du jubilé de 1450, et on dit qu'il y admira surtout les peintures de Gentile da Fabriano dans l'église de Saint-Jean de Latran.

Comme aucune des descriptions faites d'après ses ouvrages ne mettait en état de distinguer ceux qui subsistent encore, on les attribuait à d'autres maîtres, à Jean Van Eyck, à Hemmeling, etc.

Malgré les recherches récentes auxquelles on s'est livré pour arriver à quelque certitude à cet égard, on n'est encore parvenu qu'à des probabilités. Ainsi on a cru pouvoir lui donner un tableau venant d'Italie, actuellement placé dans le Musée de Francfort, et où les saints protecteurs de la ville de Florence et de la famille des Médicis, saint Jean, saint Pierre, saint

[1] On a attribué à ce peintre le Jugement dernier qui est à Dantzick, que l'on a cru aussi être de Jean Van Eyck, mais que l'on donne maintenant à d'Ouwater.

[2] *Rogerus Gallicus*. Les Flamands étaient regardés comme Français par les Italiens. Nous avons déjà vu que Jean Van Eyck était appelé *Joannes Gallicus*.

Cosme et saint Damien, sont représentés à côté de la Sainte-Vierge [1].

Cet ouvrage, dont le dessin est correct, l'exécution très-soignée, le coloris vrai et beau, le clair obscur analogue à celui de Hemmeling, a décidé l'attribution au même maître de deux des plus beaux tableaux de la Galerie de Munich, l'Adoration des rois mages (avec deux volets ayant pour sujet l'Annonciation et la Présentation au temple) [2], et le saint Luc peignant la Vierge, l'un et l'autre indiqués dans le catalogue de la Pinacothèque, comme étant au nombre des plus précieuses productions de Jean Van Eyck.

On donne aussi à Roger de Bruges un tableau du Musée d'Anvers (provenant de la collection Van Ertborn) représentant le Christ en croix ou au Calvaire dans une église gothique et l'administration des sept Sacrements.

Cette peinture, exécutée avec une grande délicatesse, et que l'on croyait être de Jean Van Eyck, a été achetée à Dijon en 1826. On peut remarquer que sur cet ouvrage le ton est beaucoup plus grisâtre que sur ceux de Jean Van Eyck, qui fait habituellement usage de teintes brunes [3].

[1] On en trouve la gravure et la description dans *le Messager des Sciences de la Belgique*, 1838, pl. CXIII. C'est à tort qu'on croit y voir les portraits de Pierre et de Jean de Médicis. M. Fortoul, dans son ouvrage sur l'art en Allemagne, l'attribue sans raison à Hemmeling.

[2] Ce tableau vient de l'église de Sainte-Colombe de Cologne. On avait cependant trouvé, en le comparant avec les volets du tableau d'autel de Saint-Bavon, qu'il ne devait pas être de la même main. Il avait été aussi attribué à Hemmeling.

[3] M. Viardot n'hésite pas de son côté à attribuer au grand Van Eyck

On ne peut décider si le Roger de Flandre qui a peint en 1445 trois tableaux pour la Chartreuse de Miraflore en Espagne, près Burgos, est le même que Roger de Bruges. Ce serait au reste un autel portatif qui n'impliquerait aucunement le voyage de l'artiste en Espagne [1].

ROGIER VAN DER WEYDE, OU ROGER DE BRUXELLES [2].

Ce peintre mourut dans la force de l'âge ; d'autres disent fort vieux, en 1529.

S'il est né, comme on le pense, en 1480, ce serait sans raison qu'on le mettrait au nombre des élèves de Jean Van Eyck ; d'ailleurs il est arrivé qu'on l'a confondu quelquefois avec le précédent.

On connaît plusieurs de ses tableaux, entre autres une Descente de croix qui existait jadis dans une église de Louvain, et que le roi d'Espagne fit transporter à Madrid, où elle se trouve encore, avec une copie exécutée par Michel Coxcie, et une tête de Christ couronnée

(c'est ainsi qu'il désigne le frère puîné) ce grand ensemble *qui est d'un travail admirable, d'un effet prodigieux et d'un conservation parfaite.* (Musées d'Espagne, etc., p. 333, 1843.)

[1] Albert Durer parle d'une chapelle peinte à Bruges par Rudiger. et de beaux tableaux du même maître dans l'église Saint-Jacques, N'entend-il pas parler de Roger de Bruxelles, qu'il nomme Meister Rudiger.

[2] M. Wauters a découvert dans les archives de Bruxelles le nom d'un autre Rogier Van der Weyde, peintre à gages de la ville de Bruxelles, qui est mort en 1477. Celui-ci pouvait bien être le disciple des Van Eyck. Peut-être a-t-il peint le tableau de Louvain envoyé en Espagne, et est-il le père du second Rogier Van der Weyde de Bruxelles. Il a pu peindre aussi le portrait portant la date de 1462, vu à Venise par l'anonyme de Morelli, et peut-être encore ce Roger de Bruxelles serait-il le même que Roger de Bruges.

d'épines au Musée d'Anvers, d'un caractère et d'une expression très-remarquables et dont on rencontre beaucoup de copies.

M. Waagen attribue à Roger de Bruxelles la tête du Christ et celle de la Vierge de la Galerie du Louvre qui portent les n$^{os}$ 515 et 516. On y trouve plus de beauté, une expression de tristesse plus noble que dans les productions antérieures ; la couleur est nourrie et vigoureuse; elles appartiennent au meilleur temps de ce maître, l'un des plus remarquables de cette époque.

### ANTONELLO DE MESSINE.

Né vers 1414, il mourut au plus tôt en 1496 [1].

On sait qu'il vint trouver Jean Van Eyck à Bruges, et qu'il en obtint la communication du mystère de ses procédés. On doit le considérer à mon sens plutôt comme peintre italien que comme faisant partie de l'école des Pays-Bas. Effectivement on trouve dans ses ouvrages la reproduction d'une nature plus forte, plus énergique qu'on ne la rencontre dans les productions des artistes flamands. Ils ont un caractère de sévérité, un grandiose, une puissance de couleur qui indique dans le peintre une constitution méridionale, des habitudes et des souvenirs que son séjour dans la Flandre ne lui fit pas oublier.

Deux petits tableaux du Musée d'Anvers permettent

[1] La dernière date inscrite sur ses ouvrages est celle de 1478. Il est curieux qu'on l'ait fait naître seulement en 1447. On voit que le chiffre de 49 donné par Vasari comme l'âge où il mourut, n'est que le résultat d'une faute d'impression pour 79. M. Alfred Michiels dit qu'Antonello mourut en 1493.

de le juger sous ce point de vue. L'un est un Christ en croix entre les deux larrons. Le choix du paysage, quoiqu'il laisse apercevoir la mer, est empreint d'un caractère triste et sauvage [1], malgré la lumière brillante qui l'éclaire. La profonde expression de douleur empreinte sur la figure et toute la personne de la Vierge émeuvent puissamment. L'autre tableau est un portrait que l'on croit être celui du célèbre graveur de médailles Vittore Pisano. Les tons bruns et chauds de sa carnation rappellent ceux des tableaux du Giorgion et du Titien, si différents des couleurs brillantes, mais d'une toute autre espèce, qui font reconnaître à la première vue les productions de Rubens et de Van Dick.

### JEAN MEMLING OU HEMLING [2].

On ne possède sur ce peintre, une des plus grandes gloires de l'école flamande, que des renseignements très-incomplets.

On le dit né entre 1420 et 1430 à Damme, près de Bruges [3] (ou bien à Maldeghem, près Bruges), et mort en 1499.

[1] Il est singulier que M. Viardot dise que ce paysage est gracieux. Ce tableau porte une inscription qui apprend qu'Antonello l'a peint à l'huile en 1445.

[2] Hans ou Jean Memmelinck ou Hemmelinck, en italien Zuan Memeglino ou Memelino. On suppose que c'est le même que Vasari appelle *Ansse* plutôt que *Ausse*, élève de Roger, *creato di Ruggieri*.

[3] Suivant d'autres conjectures, il appartiendrait à une famille de la ville de Constance en Souabe, nommée Hemling, ce qui le ferait considérer comme Allemand. Voilà pourquoi les Brugeois, qui veulent le conserver au nombre de leurs compatriotes, insistent pour que son nom soit lu Memling. (Voyez le *Précis* sur la vie de ce peintre qui précède la notice des tableaux de l'hôpital Saint-Jean à Bruges, 1842.)

On a avancé que Memling avait été blessé dans l'expédition où Charles-le-Téméraire perdit la vie sous les murs de Nancy, et que c'est à la suite de cette blessure qu'il fut admis dans l'hôpital de Bruges ; qu'il visita l'Italie ou au moins Venise ; que les chevaux de bronze de Saint-Marc, que nous avons vus sur l'arc de triomphe du Carrousel, lui avaient servi de modèles pour peindre ceux du martyre de saint Hippolyte (tableau de l'église de Saint-Sauveur de Bruges qui n'est peut-être pas de Memling) ; mais ce ne sont que de pures suppositions.

Il n'est pas probable non plus que les anciennes peintures des maîtres de l'école de Cologne lui aient été bien utiles, puisque depuis longtemps elles avaient été de beaucoup surpassées par les ouvrages des frères Van Eyck. Ce qu'il y a de plus certain, c'est qu'il était à Bruges en 1479 et les années suivantes, jusqu'en 1487 et même en 1499, et qu'il travailla longtemps pour l'hôpital Saint-Jean de cette ville, où il est probable qu'il séjourna comme malade. Or on n'y admettait que les habitants de Bruges ou ceux qui appartenaient à son territoire [1].

[1] M. Viardot (*Allemagne*, p. 40) dit que probablement Hemling avait visité les écoles de Florence et de l'Ombrie à l'époque de Verrochio et de la jeunesse du Pérugin, et qu'il révèle déjà dans ses œuvres le sentiment italien qui s'allie parfaitement à la nature de ses procédés matériels. Voyez p. 48 et 49 comment M. Viardot discute l'authenticité des tableaux de Hemmeling de la Pinacothèque de Munich. Il dit que les tableaux de Bruges sont peints à la détrempe et ceux de Munich à l'huile. Il dit qu'à la fin du XVI^e^ siècle il existait deux peintres du nom de Hemmeling qui, doués à peu près des mêmes talents, se distinguaient par leurs procédés pratiques. Les auteurs allemands ont traité cette question autrement que M. Viardot, en déterminant mieux les auteurs des tableaux de Munich.

Les seules productions qu'il ait signées sont conservées à l'hôpital Saint-Jean de Bruges et portent le chiffre de l'an 1479. Quant aux autres tableaux qu'on lui attribue, au mombre de plus trente, ils sont datés des années 1462 à 1499.

On croit, comme l'indique Vasari, qu'il a été l'élève de Roger de Bruges. Aussi certains de ces ouvrages, comme l'Adoration des mages de l'hôpital de Bruges, sont-ils entièrement dans le ton et la manière des peintures de Roger; cependant son dessin est plus correct, son fini plus soigné; il a une grâce, un charme d'expression qui le placent au-dessus de ses rivaux, et de plus une diversité de manière et de ton qui indiquent qu'il faisait des efforts continuels pour arriver à la perfection.

Trois de ses plus beaux ouvrages et des plus authentiques, l'Adoration des rois mages, le Mariage mystique de sainte Catherine et la châsse de Sainte-Ursule, ont chacun un mérite distinct et présentent le talent de l'artiste sous un jour différent; le ton général, le clair obscur n'est pas le même pour chacun d'eux.

On a épuisé toutes les formules de l'admiration à l'occasion des peintures à l'huile de la châsse de Sainte-Ursule [1] qui ont tout-à-fait l'apparence de minia-

[1] On raconte que quand les commissaires se présentèrent en 1794 à l'hôpital de Saint-Jean de Bruges pour enlever cette châsse, les sœurs qui le desservent ne comprirent pas ou feignirent de ne pas comprendre ce que signifie le mot *châsse* qu'on leur répétait. Elles nièrent posséder une châsse et, par ce moyen, conservèrent ce précieux reliquaire qui effectivement en flamand est appelé le *Ryve*.

M. Fortoul interpellant Hemling lui dit : « Etoile mélancolique de ma « jeunesse, c'est vous qui m'avez conduit dans mes voyages et dans

tures. Les nombreuses figures dont ce reliquaire est orné, sont puisées dans ce que la nature offrait de plus agréable au peintre qui trouvait dans la ville de Bruges particulièrement renommée par la beauté de ses femmes (*formosis Bruga puellis*), les modèles de ces belles filles flamandes, blondes, fraîches, gracieuses, élégamment parées, qui forment le cortége de la princesse britannique. Qu'on y ajoute un charme d'exécution comparable à ce que Gérard Dow lui-même a fait de mieux, et l'on aura, ce nous semble, un éloge magnifique et suffisant de ce célèbre reliquaire. Nous ne pensons pas qu'on puisse dire en outre, comme le fait M. Viardot (*Revue indépendante*, août 1842), qu'on y trouve réunis de plus le haut style et le caractère si religieux, si céleste des productions de Fra Angelico. Ce dernier mettait d'autres modèles à contribution et imprimait plus de sévérité, plus de grandiose à ses peintures également délicates et ayant d'ailleurs, quant au ton général, une grande ressemblance avec celles de la châsse de l'Hôpital-Saint-Jean. Cependant, pour la puissance du clair obscur, pour la force du coloris, pour le charme de l'expression, les uns lui préfèrent le mariage de sainte Catherine, et nous sommes de ce nombre, d'autres l'Adoration des rois, où ils trouvent un sentiment plus profond. Cela prouve que l'artiste

« mes études... Ami secourable que je me suis fait dans l'éternité. » T. II, p. 147.

M. Fortoul a découvert qu'en 1420 il y avait à Brême un architecte du chapitre appelé Hemelingus, qui construisit les tombeaux des évêques.

Il attribue à tort à Hemmeling le tableau du Musée de Francfort qui représente les patrons des Médicis.

est parvenu, en variant tour à tour sa manière, à satisfaire les goûts divers des connaisseurs les plus difficiles.

Renonçant à décrire de nouveau des tableaux qui l'ont été tant de fois, nous préférons indiquer d'autres peintures précieuses exécutées par Memling sur la châsse de Saint-Bertin à Saint-Omer et qui, pour la finesse et la perfection de l'exécution, l'éclat des couleurs et l'expression des caractères, ne sont pas inférieures à celles de la châsse de sainte Ursule. Elles forment deux tableaux dont chacun offre dans cinq compartiments séparés par des colonnes et des encadrements gothiques, la suite de l'histoire de saint Bertin. Les *Acta sanctorum* parlent des figures d'argent doré qui ajoutaient à l'éclat de ce reliquaire, mais étaient sans doute bien inférieures aux peintures de Memling. Celles-ci représentent, comme on l'a dit, l'histoire de saint Bertin; sa naissance à Constance; son entrée à l'abbaye de Luxeuil ; son arrivée à Saint-Omer, vers l'an 626; la construction du couvent et de l'église dédiée à la Vierge en 648; le miracle opéré sur le comte Waldbert au moyen d'un flacon de vin bénit par saint Bertin; l'arrivée de saints personnages qui vinrent de la Bretagne se mettre sous sa direction; saint Bertin faisant une pieuse allocution à ses moines réunis ; saint Bertin tenté par le diable qui prend la forme d'une jeune princesse ; enfin la dernière scène représente le saint sur son lit de mort. Sur le premier compartiment on voit, outre la figure de saint Bertin, celle du donateur. Cette admirable peinture, qui aurait dû faire l'ornement de la Galerie du Louvre, se trouve dans la collection du roi de Hollande. On croit, mais

sans en avoir la certitude, que c'est Memling qui, appelé en Espagne pour orner de ses ouvrages la Chartreuse de Miraflores [1], près Burgos, était désigné dans les archives de ce couvent sous le nom de Jean Flamenco [2]. Le tableau d'autel représentant *l'Histoire de saint Jean-Baptiste* dont Dom Alonzo Ponz fait un si grand éloge[3], commencé en 1496, n'a été terminé qu'en 1499. On suppose que Memling est mort peu après dans cette pieuse retraite sans avoir revu son pays. On voit cependant au Musée d'Anvers un admirable petit diptyque, peint des quatre côtés et qui est un chef-d'œuvre de délicatesse et de vérité, portant la date de 1499 ; il provient de l'abbaye aux Dunes de Bruges, où la quittance se conserve encore, dit-on [4].

Il est curieux de comparer les jugements portés par différentes personnes sur certaines productions que d'autres ont vantées outre mesure. Telle est la tête du Christ de grandeur naturelle acquise par les frères Boisserée en 1817, qu'on a dépeinte comme une merveille [5] et que le Catalogue de Munich, n° 50, appelle *tête*

[1] Ce couvent avait été construit par un architecte nommé Jean de Cologne, qui se rendit en Espagne en 1454. Cette chartreuse fut pillée et incendiée lors des guerres de l'empire.

[2] Il est fait aussi mention des onze tableaux exécutés pour la cathédrale de Valence en Espagne, vers 1509, par un Jean Flamenco ou Juan de Flanders.

[3] Viage de Espana.

[4] M. Alfred Michiels suppose que les peintures de la Chartreuse de Miraflores ont pu être exécutées en Flandre par Hemling qu'il appelle ainsi, après avoir apporté d'ailleurs des raisons très-convaincantes pour qu'on dise Memeling. Cette manière de prononcer son nom était, dit-il, la plus douce.

[5] Johanna Schopenhauer, t. 1, p. 188.

*adorable de Notre Seigneur remplie de l'expression d'une céleste noblesse et d'une miséricorde infinie.* M. Passavant, dans sa lettre à M. O. Delepierre, dit que cette figure, quelque bien peinte qu'elle soit, est d'une expression trop commune [1] pour oser l'attribuer à Memling lui-même, quoiqu'elle ait quelque ressemblance avec celle qui se trouve sur un diptyque du Musée d'Anvers. M. Passavant refuse également à Memling deux bons tableaux de la galerie de Munich, portant les nos 44 et 55 (la Manne dans le désert et l'Entrevue d'Abraham et de Melchisedec). Ils pourraient être selon lui d'un maître dont le nom est inconnu, qui a peint une Cène dans l'église Saint-Pierre de Louvain, et dont la manière approche beaucoup de celle de Thierry Stuerbout dont on parlera ci-après.

Le tableau du Musée du Louvre portant le n° 457, désigné comme une Instruction pastorale et attribué à Memling, ne peut être de ce peintre. La composition semble être l'effet du hasard, les personnages sont disposés sans goût, les mains sont maigres et pointues ; cependant quelques têtes sont belles, peintes avec soin et précision ; le coloris est vigoureux, puissant et clair, quoiqu'un peu grisâtre dans les chairs. M. Waagen croit qu'il appartient plutôt à l'ancienne école hollandaise.

M. le docteur Escallier, de Douai, possède un grand tableau composé d'un sujet central et de quatre volets doubles, ce qui forme un total de neuf panneaux. Cette

[1] Cette tête, qui est reproduite dans les lithographies de Strixner, a effectivement un caractère lourd et commun, assez ordinaire du reste aux productions de l'art flamand.

production considérable provient de l'abbaye d'Anchin dont un prieur et plusieurs moines sont représentés sur les volets extrêmes. On trouve parmi les personnages des scènes nombreuses qui y sont peintes, un portrait de l'empereur Maximilien dans un âge mûr, ce qui placerait vers 1490 l'exécution de cet ouvrage, qu'on dit n'être pas fait à l'huile, mais à la détrempe. Il y a des parties fort belles et traitées avec un grand soin, mais d'autres figures nous ont paru fort communes et dépourvues du caractère de beauté que Memling leur imprimait d'ordinaire, particulièrement aux anges. On a donné ce tableau d'autel à ce grand artiste ; quant à nous, nous regardons cette attribution comme fort hasardée.

### DICK OU DIETRICH, OU THIERRY STUERBOUT DE HARLEM, 1462 et 1468.

On ne connaît actuellement de ce maître que deux grands tableaux de la collection du roi de Hollande qui représentent une action attribuée par les légendaires à l'empereur Othon III, et proviennent de l'Hôtel-de-Ville de Louvain auquel ils furent achetés en 1820 [1].

On pensait qu'ils étaient de Memling aux ouvrages duquel ils ressemblent beaucoup ; ils en ont la belle et puissante couleur ainsi que le clair obscur, mais ils n'en ont ni la finesse ni la délicatesse ; les contours et les lumières ont quelque chose de plus découpé ; les visages sont beaucoup plus allongés, et quelques

[1] La gravure au trait se trouve dans le *Voyage* de M. Passavant en Angleterre et en Belgique, p. 385, et dans *le Messager des Sciences de la Belgique*, année 1834, p. 150.

figures entières ont aussi ce défaut. Malgré la bonne expression des têtes et le naturel des mouvements, on n'y trouve pas ce sentiment profond et exquis qui caractérise les productions authentiques de Memling. Ces observations, qui avaient fait douter de leur attribution, ont été confirmées par une indication extraite d'un manuscrit intitulé *Annales et Antiquités de Louvain* qui apprend qu'en 1468, on paya ces deux tableaux à Meister Dietrich Stuerbout 230 couronnes la pièce.

Vasari, qui fait en passant l'éloge de ce maître, l'appelle Diric di Lovanio, car il a plusieurs fois travaillé à Louvain.

LIÉVIN DE WITTE, DE GAND.

On croit que c'est le même que le Liévino d'Anvers qui a travaillé aux miniatures du bréviaire du cardinal Grimano. Parmi celles-ci se trouve une Adoration des rois mages qui présente non-seulement la même composition, mais le même coloris et la même manière qu'un tableau de la collection de M. Ader, de Londres, signé des lettres A W [1].

Ce tableau ressemble beaucoup à une autre Adoration des mages qui se trouve dans la Pinacothèque de Munich, et qui y est attribuée à Jean Van Eyck. Aussi, suivant M. Passavant, ces deux tableaux sont du même maître. Ce qui prouve cependant combien il est difficile sur des indications aussi légères de bien

[1] Il faut distinguer la signature A. W. de celle d'un maître de l'ancienne école de la Haute-Allemagne, dont cinq tableaux marqués C. W. avec la date 1516 se voient dans la Galerie de Stuttgard et composaient un tableau d'autel qui se trouvait à Nürtingen.

nommer ces vieux ouvrages de l'école flamande, c'est que M. Passavant donne ailleurs, à Roger de Bruges, cette même Adoration des rois de la Pinacothèque de Munich.

ALBERT D'OUWATER, OU VAN OUWATER, DE HARLEM[1].

Ce maître, qui était contemporain et rival de Jean Van Eyck, est regardé comme le chef de l'école hollandaise. M. Passavant lui attribue, non toutefois sans contestation, un tableau depuis longtemps l'objet de l'admiration générale qui a fait partie de la Galerie du Louvre[2], et que Mme Johanna Schopenhauer décrit avec un charme tout particulier[3]. C'est un Jugement dernier renfermant un grand nombre de personnages et portant la date de 1467[4], qui est replacé à Dantzick, d'où on l'avait fait venir à Paris en 1807.

M. Passavant donne au même maître un tableau de la Galerie du Belvédère, à Vienne, attribué à Jean Van Eyck et ayant pour sujet une Descente de croix. Les figures de ces tableaux ont une taille plus élancée, leur bouche est un peu plus grande ; le ton des ombres et des carnations est plus clair et plus doux que dans les œuvres de Jean Van Eyck, mais l'expression, le fini

[1] Ouwater est situé sur le Yssel, dans la Hollande septentrionale, près Montfoort.

[2] Il s'y trouvait à l'article de Jean Van Eyck, mais il est ajouté sur le livret que quelques personnes l'attribuaient à Jean Ouwater. M. de Schadow le donne à tort à Michel Wohlgemuth.

[3] Cette dame, née à Dantzick, dit que c'est la vue de ce tableau qui, dès son enfance, lui a inspiré le goût des beaux-arts.

[4] Cette date, si elle était certaine, s'opposerait à ce qu'on donnât ce tableau à Jean Van Eyck.

de l'exécution et l'exactitude du dessin sont pareils. Il y ajoute une autre Descente de croix du Musée de la ville de Cologne qui a tous les caractères de l'école des Van Eyck et dont les couleurs sont si claires que dans les chairs elles paraissent dépourvues d'ombres ; le dessin des nus est maigre et raide. Il y a sur le fût de la croix une inscription dont il ne reste que les lettres O W A. Ce tableau ne peut être comparé au Jugement dernier de Dantzick.

GÉRARD DE SAINT-JEAN OU DE HARLEM.

Né en 1460, mort en 1488, élève d'Albert d'Ouwater [1], cet artiste a beaucoup imité son maître. Il y a à Vienne une Descente de croix de Gérard de Saint-Jean, qui ne diffère de celle indiquée à l'article précédent que par des caractères peu tranchés, comme par des ombres un peu plus brunes dans les carnations. Ce tableau a été gravé par Matham comme étant

[1] En décrivant la galerie du Belvédère de Vienne, M. Viardot nomme Gérard de Harlem qui, suivant lui, florissait vers l'an 1400. *Cette date du milieu de sa vie*, ajoute-t-il, *de laquelle on ne sait ni le commencement ni la fin, et cette circonstance qu'ignorant l'invention des deux illustres peintres de Bruges, il employait encore les procédés byzantins, le placent naturellement avant eux, près de leur maître Lucas de Heere..... Ses compositions diffèrent peu des peintures de Cologne attribuées à maître Wilhem et à maître Stephan.*

M. Viardot explique peut-être sa méprise en ajoutant plus loin : *En général les désignations des œuvres de la primitive école flamande sont bien incertaines, bien arbitraires, et je ne conseillerais à personne d'étudier au musée de Vienne cette importante partie de l'histoire de l'art moderne.*

Une liste trouvée dans les papiers de M. Delbecq de Gand place la naissance de Gheeraert de Harlem en 1382 et celle d'Albert Van Ouwater en 1381, mais ces indications ne sont appuyées d'aucune preuve.

d'Albert Durer. Un autre tableau que le même Albert Durer avait admiré, et qui avait été peint pour le couvent de Saint-Jean de Harlem, puis donné en 1635 au roi d'Angleterre Charles I[er], se trouve également à Vienne dans la galerie du Belvédère. Il représente l'histoire des reliques de saint Jean-Baptiste.

M. Alf. Michiels dit que ces deux tableaux formaient jadis un seul panneau, qui a été scié en deux dans le sens de son épaisseur, et que Gérard mourut à l'âge de 28 ans.

### CORNEILLE ENGHELBRECHTZEN [1].

Né à Leyde en 1468, mort en 1533.

On possède encore un de ses ouvrages indiqué par Charles Van Mander. C'est un tableau d'autel à volets qui se trouve à l'Hôtel-de-Ville de Leyde. Le milieu représente le Christ en croix entre les deux larrons; le sacrifice d'Abraham est peint sur l'un des volets.

Sa manière diffère beaucoup de celle des Van Eyck

[1] Ou Cornelis Engelbrecht; il avait un fils peintre sur verre, nommé Peter Cornelis, et lui-même avait, dit-on, pour père, un graveur nommé Engelbert de Leyde. On lui attribue des estampes ayant pour signature un E gothique quelquefois suivi d'un S avec une date, 1466 ou 1467.

Les notes de M. Delbecq de Gand, tirées, dit-il, d'un manuscrit de Lucas de Heere, donnent sur cette famille les indications suivantes :

| | |
|---|---|
| Engelbrecht Van Leyden. . . . . . . . . . . | 1384 |
| Engelbrecht, Engelbrechtzoon, c'est-à-dire fils d'Engelbrecht. . . . . . . . . . . . . . . | 1412 |
| Huyghe Engelbrechtzoon Van Leyden. . . . . | 1437 |
| Cornelis Engelbrechtzoon. . . . . . . . . . | 1439 |
| Engelbrecht Cornelizoon . . . . . . . . . . | 1468 |
| Pieter Cornelis Engelbrechtzoon. . . . . . . . | 1493 |

Au reste rien ne prouve que ces individus soient de la même famille. Engelbrecht n'était qu'un nom de baptême.

que les peintres de Harlem suivaient encore de son temps; il est moins simple dans la composition; les costumes sont de pure fantaisie; les nus laissent beaucoup à désirer; les couleurs sont tranchantes et sans harmonie. Ce peintre est de beaucoup inférieur aux grands maîtres de son époque [1].

LUC OU LUCAS DE LEYDE [2].

Né en 1494, mort en 1533, il perdit de bonne heure son père qui était peintre et s'appelait Huigens Jacobszoon ou Hugo Jacobs. Il se fit connaître dès son enfance par la précocité de son talent, s'appliqua à la gravure dès l'âge de 9 ans, et publia à quatorze ans, en 1508, la planche qui représente Mahomet ivre égorgeant un moine.

Il est surtout célèbre par ses gravures où l'on admire une pointe fine et spirituelle, une heureuse composition et une imagination féconde. Il eut pour maître dans la peinture Corneille Engelbrechtzen qu'il surpassa de beaucoup, mais qu'il imita dans sa jeunesse. Ses tableaux, beaucoup plus rares que ses gravures, ont été souvent attribués à d'autres peintres, même à Jean Van Eyck, malgré leur date et une différence bien tranchée de manière [3].

Le pinceau de Lucas de Leyde a très-peu de fer-

[1] M. Viardot dit que Engelbrechtzen imita les procédés et la manière de Jean Van Eyck.

[2] Le nom de Lucas Dammessen ou Dammesz, que quelques écrivains lui donnent, paraît être celui de son petit-fils qui a été, dit Descamps, assez bon peintre et mourut en 1604 à 71 ans.

[3] Telle est une Adoration des rois, à La Haye.

meté, les ombres sont souvent si claires qu'elles ressemblent à une ébauche, ce qui leur donne un ton d'ivoire et une transparence particulière qui décolore les chairs; les lumières principales sont indiquées par des couches plates et larges; l'exécution du reste est douce et étudiée; les tons bruns dominent dans le coloris, ce qu'on regarde comme une marque distinctive de l'école hollandaise; le clair obscur est pâle et le paysage est nébuleux; la manière délicate dont il fond les couleurs rend d'ailleurs ses tableaux fort agréables et lui attira beaucoup d'imitateurs.

Du reste ses caractères sont le plus souvent outrés; les figures n'ont pas de beauté et ont quelque chose de bizarre, ainsi que les costumes; les visages sont ronds plutôt qu'ovales, et le sentiment religieux, si marqué dans les peintures des Van Eyck, manque à ses ouvrages où se trouve d'ailleurs une puissance d'invention fort originale et une imitation très-vraie de la nature.

Le tableau le plus authentique de Lucas de Leyde est un Jugement dernier dont le détail est immense, qui se trouve à l'Hôtel-de-Ville de Leyde, mais qui, malheureusement, a été restauré maladroitement en 1604, ce qui lui a fait perdre beaucoup de sa valeur [1].

Le livret du Louvre indique comme étant de Lucas de Leyde le n° 558. C'est une petite Sainte-Famille peinte avec soin et chaleur, que M. Waagen juge être d'un élève de Jean Van Eyck, dont le nom ne lui est pas connu [2].

[1] Voyez le *Messager des Sciences de la Belgique*, 1839, p. 376.

[2] Dans la lettre d'un amateur à M. le directeur du *Bulletin de l'Alliance des Arts*, au sujet des jugements portés par M. le directeur du Musée de Berlin sur quelques-uns des tableaux de la Galerie

Le n° 557, une Salutation évangélique que le même critique présume être une ancienne copie de Hugo Van der Goes, un des meilleurs élèves de Jean Van Eyck, ce que nous avons déjà mentionné.

La Descente de croix du n° 556 est une composition fort importante, provenant de la sacristie des Jésuites de la rue Saint-Antoine à Paris, où, depuis longtemps, elle était attribuée à Lucas de Leyde [1]; mais elle ressemble trop peu aux gravures et aux tableaux authentiques de ce peintre pour justifier cette attribution.

On croit que ce tableau est plutôt d'un maître dont quelques ouvrages se trouvent à la Pinacothèque de Munich (nos 38, 39 et 40, cabinet 3) [2], dont d'autres faisaient partie de la collection de M. de Lievenberg à Cologne, et qu'on attribuait aussi à Lucas de Leyde.

Dans tous ces ouvrages, les visages se distinguent par un nez animé et les coins de la bouche un peu relevés; les plis des vêtements sont boudinés en forme de bourrelets; toutes les parties sont doucement arron-

du Louvre (lettre lithographiée de trente pages, qui est probablement de la fin du 1844, in-8°), on se récrie sur ce que ce tableau serait un ouvrage sans originalité, puisqu'il appartiendrait à un élève de Jean Van Eyck. La conclusion n'est pas rigoureuse. La plupart des objections de cet amateur n'ont pas plus de force. Il ne dit rien du jugement porté sur le tableau du n° 556.

1 Voyez Descamps, t. i, p. 46.

2 Il n'est pas possible, quoi qu'en dise M. Waagen, que le maître ait été influencé par Lucas de Leyde, puisque les tableaux de la collection Lievenberg avaient été donnés à l'église des Chartreux de Cologne en 1501. Voyez *le Messager des Sciences de la Belgique*, année 1839, p. 376, qui donne la gravure de l'un des tableaux de ce peintre encore anonyme que l'on a supposé appartenir à l'école de Cologne. M. Passavant (*Reise*..... Page 422), croit de son côté que ce peintre, qui a travaillé au commencement du xvie siècle, se rapproche de l'école hollandaise.

dies et les teintes fondues avec beaucoup d'art. Ce tableau est d'ailleurs très-remarquable par sa composition, la vivacité des expressions et la chaleur du coloris.

### JEAN VAN SCOREL OU SCHOOREL [1].

Né en 1495, mort à Utrecht en 1562, cet artiste commença par peindre dans la manière de l'école de Harlem, sous la direction de Guillaume Cornelis, peintre de Harlem, puis de Jacob Cornelis, d'Amsterdam ; il devint ensuite élève de Jean de Maubeuge (ou Mabuse) et, dit-on, aussi, d'Albert Durer.

Plus tard, lors de son voyage en Terre-Sainte, dans le séjour qu'il fit en Italie à son retour, il prit beaucoup de la manière des maîtres qui y florissaient à cette époque, surtout de celle de Raphaël. Schorel se trouvait à Rome après la mort de ce grand peintre en 1521 et 1522. Lorsqu'il repassa en France en 1523, François Ier voulut, dit-on, l'attacher à son service.

On connait très-peu de tableaux qui puissent sûrement lui être attribués [2], quoique Descamps en cite plusieurs qui se trouvaient dans l'Artois, à Marchiennes, à l'abbaye de Saint-Vaast à Arras.

[1] Schoorel est un petit village hollandais non loin d'Alkmsar.

[2] Le grand tableau à volets représentant dans le panneau principal la mort de la Vierge au milieu des douze apôtres, et, sur les volets, les donateurs avec les saints patrons, qui par la rare beauté des couleurs est, dit le livret de la Pinacothèque de Munich (nos 69, 70, 71), au nombre des plus précieux trésors de l'ancien art allemand et dont Johanna Schopenhauer fait une si admirable description (t. II, p. 84), n'est pas, suivant M. Passavant, de Jean Schorel, mais d'un peintre de Cologne.

Parmi ces derniers, on cite une Sainte-Famille avec les donateurs à l'Hôtel-de-Ville d'Utrecht, provenant de l'ancien hôpital de la Maison des Veuves ; les personnages offrent des réminiscences des grands maîtres italiens mêlées aux pratiques de l'école hollandaise. On voit aussi dans la même galerie, à Utrecht, les portraits de nombre d'abbés qui avaient fait le pèlerinage de Jérusalem, parmi lesquels se trouve celui de Schorel lui-même, qualifié de vicaire de Saint-Jean.

On indique encore comme étant de ce peintre deux portraits qui le représentent ainsi que sa femme, avec le millésime 1539, à la galerie du Belvedère, à Vienne.

M. Waagen lui attribue avec une grande probabilité un tableau représentant deux amans à table ; il est plein de vérité et de vie, soigneusement exécuté dans toutes ses parties, avec un ton chaud et brunâtre qui rappelle celui d'Antoine Moro, principal élève de Schorel. Ce tableau se trouve en Angleterre à Corshamhouse. Voyez Waagen, t. 2, p. 308 [1].

[1] Nous avons fait dessiner sur la Planche LVI un tableau de la collection de M. particulièrement riche en anciennes peintures. C'est un payage traité avec un grand soin, renfermant de nombreux détails, et ayant sur le devant la Sainte-Vierge se reposant avec son enfant que des anges d'un beau caractère servent avec respect. Sur le second plan, on aperçoit saint Joseph et son âne paissant sur le bord d'un bois. Cet ouvrage, d'une fort belle exécution, appartient à cette époque de l'art flamand où les précieuses qualités qui les distinguent s'anoblirent par les inspirations puisées dans les écoles italiennes. Le possesseur attribuait ce tableau à Albert Durer. Une fontaine placée dans le paysage, sculptée et ciselée comme aurait pu l'inventer ce grand artiste, et auprès de laquelle on a cru apercevoir sa marque, le fortifiait dans cette opinion que nous ne partageons pas, car nous n'y trouvons pas la touche et le faire propre au graveur de Nuremberg. On n'y remarque pas non plus les tons bruns qui appartiennent aux ouvrages de Schorel, sans quoi nous n'hésiterions pas à

JEAN GOSSAERT DE MAUBEUGE, DIT MABUSE [1].

Ce peintre, qui eut pour patrie Maubeuge, dans le Hainaut français, ne peut être né, comme on le dit, entre les années 1496 et 1500, puisqu'il se trouvait en Angleterre dans les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle et qu'il y peignit vers 1495 les enfants d'Henri VII. Au lieu de placer en 1562 la date de sa mort, M. Waagen la met en 1532.

Mabuse ayant fait un long séjour en Italie où il s'appliqua surtout à imiter Léonard de Vinci et Michel-Ange, fut en quelque sorte le promoteur de la nouvelle direction que prit au xvi<sup>e</sup> siècle la peinture dans les Pays-Bas ; il chercha l'idéalité des caractères, la beauté de lignes, l'intelligence et le choix des formes et s'efforça de fondre ces qualités avec celles inhérentes aux peintres flamands qui consistaient dans le sentiment pur et simple de la nature qu'ils reproduisaient telle qu'elle s'offrait à leurs regards avec une complète exactitude dans le charme et la vérité du coloris et le fini de l'exécution. Si la nouvelle école qui aima surtout à représenter les sujets allégoriques ou mytho-

donner ce tableau à ce dernier. Ce qui nous engagerait surtout, c'est l'analogie extrême qui existe entre sa composition et celle d'un Repos en Egypte de la galerie de Munich portant le n° 64, que Madame Johanna Schopenhauer décrit avec son talent ordinaire, t. II, p. 81, et qui est dessiné dans les lithographies exécutées par Strixner d'après la collection de tableaux des frères Boisserée. Si le paysage de la Pinacothèque n'était pas de Schorel, comme la chose est très-possible, il serait au moins, comme celui dont nous donnons le dessin, l'œuvre d'un peintre distingué dont il resterait à découvrir le nom.

[1] Malbodius ou Malbogus, nommé Malboggio par les Italiens.

logiques évita, en ne se livrant pas à une imitation trop fidèle des détails et en choisissant ses modèles, les types communs ou même laids que les Flamands n'excluaient pas de leurs ouvrages, elle perdit aussi l'inspiration naïve qui convient particulièrement aux sujets pieux, et, peut-être par impuissance, abandonna ces derniers pour ce qu'on appelle la peinture de genre, le paysage, l'architecture et le portrait.

Quant à Mabuse, combinant avec une rare habileté la science du dessin [1], le sentiment de la couleur et la délicatesse de l'exécution, il produisit des œuvres admirables qui durent exciter chez ses compatriotes une vive émulation.

Nous citerons surtout deux petits tableaux du Musée d'Anvers, provenant de la collection Van Ertborne, *un Ecce Homo et une Vierge au Calvaire* qui, pour la force de l'expression et la puissance de la couleur, donnent la plus haute idée de son talent.

Nous avons déjà dit que Mabuse se trouvait en Angleterre dans les dix dernières années du XV<sup>e</sup> siècle; on conserve au palais de Kensington et à Hampton-Court plusieurs de ses ouvrages, entr'autres les portraits des enfants de Henri VII, parmi lesquels on distingue celui de Henri VIII, né en 1491, représenté à l'âge de 5 ou 6 ans.

La Galerie d'Orléans possédait une très-belle Adoration des Mages qui était peinte entièrement dans la manière brillante de l'école des Van Eyck, avant que l'artiste ne la modifiât par son séjour en Italie. Il n'y

[1] On dit qu'il apprit un des premiers à peindre des figures nues que la pudicité des anciens peintres évitait autant qu'il était possible.

laisse rien à désirer pour la noblesse, la finesse, la variété des caractères, ainsi que pour leur énergie et leur profondeur. Les figures sont allongées, les mains un peu longues et maigres; le ton est chaud, brunâtre dans les ombres, jaunâtre dans les lumières, l'exécution d'une puissance étonnante [1]. Ce tableau, qui est considéré comme l'œuvre capitale de Mabuse, se trouve au château d'Howard en Angleterre.

M. Waagen lui compare, quant au temps où elle a été peinte et à la manière, l'Adoration des Mages de la Galerie du Louvre qui porte le n° 483. Les têtes ont un caractère vrai, bon et grave ; c'est à tort que ce tableau est indiqué comme étant de Jean Holbein.

Le n° 991 du Musée du Louvre, placé à l'école vénitienne, qui représente trois prophètes et est un fragment d'une plus grande composition, se rapproche beaucoup, suivant le même auteur, des ouvrages de Mabuse.

M. Waagen range auprès de ces tableaux le n° 453 du Louvre, qui a pour sujet les Noces de Cana, composition de dix-neuf figures que le livret donne à Jean Van Eyck. La plupart des têtes sont belles, l'exécution énergique, le coloris puissant ; cependant le sentiment général, les ombres grises des chairs, le ton froid et gris des constructions plaçent cet ouvrage à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et au commencement du xvi<sup>e</sup>.

L'amateur qui s'est chargé de réfuter les opinions du directeur du Musée de Berlin écrit à propos de ce tableau la phrase suivante que nous transcrivons textuellement : « M. Waagen en veut beaucoup à

[1] Ses tableaux ont été confondus avec ceux de Memling.

« nos Lucas de Leyde et à nos Van Eyck ; il prétend « attribuer les Noces de Cana de ce dernier peintre à « Jean de Mabuse. On a beau lui dire, mais, mon cher « Monsieur, jamais Jean de Mabuse qui avait étudié « Raphaël et qui a dû à cette étude la pureté si remar- « quable de ses contours et de ses inspirations gra- « cieuses, jamais Jean de Mabuse n'a fait des figures « raides et anguleuses comme celles qu'on trouve « dans les compositions des peintres dont nous parlons. « M. Waagen vous répond : Mabuse, Mabuse, Mabuse. » Ce que l'on a dit plus haut des tableaux exécutés par Mabuse au xv<sup>e</sup> siècle, détruit l'objection faite par l'amateur parisien.

M. Waagen indique enfin comme étant de Mabuse un petit tableau du Louvre (non encore numéroté) qui représente une Vierge avec l'enfant entourée d'anges dans une grande construction de style italien. Les chairs dont le ton est grisâtre sont terminés avec beaucoup d'art à la manière des miniatures. La Pinacothèque de Munich possède de Mabuse deux très-beaux tableaux d'un style différent ; le premier, qui porte le n° 96, est un crucifiement que l'on suppose peint avant son voyage en Italie ; il y fit entrer beaucoup de figures toutes d'une expression variée et admirables par leur belle disposition et la vie qui les anime ; l'autre, exécuté après son séjour à Rome, est une Sainte-Famille portant le n° 115 et signée *Joannes Malbodius pingebat* 1527, qui rappelle le style de Michel-Ange et tout ce qu'il y a de mieux dans l'art italien. La Vierge pleine de grâce et de dignité est représentée avec la pompe de la reine du ciel ; l'enfant a un caractère sérieux et élevé vraiment divin. L'idéalité de ces

figures nous empêche d'admettre que ce soit là le célèbre portrait que Mabuse fit de l'épouse et de l'enfant du marquis Van der Vere, et qui, pour la perfection de son exécution, passait pour un chef-d'œuvre [1].

### QUINTIN MESSYS [2], DIT LE MARÉCHAL D'ANVERS.

On s'accorde généralement à placer sa mort à un âge avancé, en 1529 [3]. On ne sait ni la date de sa naissance, ni quel était son pays ; tantôt on le dit de Louvain, tantôt d'Anvers ; ce qui est certain, c'est qu'il habita cette dernière ville où il mourut.

L'histoire célèbre, mais plus ou moins authentique, de ses amours avec la fille d'un peintre, a été consacrée sur son épitaphe placée un siècle après sa mort sur le portail de la cathédrale d'Anvers, dans les vers latins de Lampsonius. L'amour conjugal, y est-il dit, *connubialis amor* a fait d'un forgeron un Apelles. Descamps dit naïvement à ce sujet : je souhaiterais que *cette histoire* fût vraie, j'en saurais gré à l'amour.

Le plus important ouvrage de ce peintre est le célèbre tableau d'autel du Musée d'Anvers, jadis placé dans la cathédrale. C'est une Descente de croix où Jésus-Christ est pleuré par ses disciples et les saintes

[1] On sait que Mabuse séjourna à Utrecht au service de l'évêque Philippe de Bourgogne, puisqu'il alla à Middelbourg où il fut attaché à l'abbé Maximilien de Bourgogne, mort en 1524.

[2] Ou Matsys, *Metzius* ou de Mees, Mesius.

[3] On cite cependant un très-beau portrait de Knipperdoling, l'un des chefs des anabaptistes, peint par Q. Messys, avec la date de 1534. Voyez *le Messager des Sciences de la Belgique* de 1838 ; mais on croit qu'il y a erreur de copiste.

femmes. Ce précieux tableau est d'une exécution si vraie et si accomplie, il y a dans les têtes tant de vie et d'expression, que sous ce point de vue il peut être placé à côté des œuvres de Léonard de Vinci ; seulement, sous le rapport de la plénitude et de la beauté des formes, la prééminence reste de beaucoup aux peintres italiens. Cette Descente de croix fut commandée en 1508 par la corporation des menuisiers d'Anvers, qui paya difficilement les 300 florins dont on était convenu et finit, en 1511, par convertir en rente viagère le reste de la dette. Malgré cela, cette corporation refusa une somme considérable que le roi d'Espagne Philippe II lui offrit pour la posséder, mais elle le vendit en 1577 au Magistrat pour 1,500 florins [1]. Ce tableau demeura jusqu'en 1794 dans une chapelle de la cathédrale. On le cacha alors pour le soustraire aux recherches des Français, et, à la chute de Napoléon, en 1814, il fut placé dans la galerie de la ville.

Le Musée d'Anvers contient encore quelques tableaux très-remarquables de Quentin Messys, entre autres une tête de Christ vue de face et une tête de Vierge de profil ; elles sont toutes deux d'une exécution admirable. Cette dernière surtout n'a ni la sécheresse ni le dessin comme découpé qu'on trouve dans quelques productions attribuées à Quentin Messys.

M. Waagen attribue à ce peintre le portrait de la Galerie du Louvre portant le n° 1014, indiqué comme étant celui de Garofalo (un des élèves de Raphaël) peint par lui-même. Le paysage a le caractère de ceux

[1] La reine Elisabeth d'Angleterre en avait, dit-on, fait offrir précédemment 64,000 florins.

des Pays-Bas ; le dessin soigné, l'exécution solide et le ton local des chairs rappellent tout-à-fait la manière de Quentin Messys.

Le livret du Musée indique comme étant de ce maître, le n° 566 ayant pour sujet un joaillier pesant des pièces d'or auprès de sa femme qui feuillette un manuscrit orné de miniatures. M. Waagen donne ce tableau à Jean Messys, fils et élève de Quentin, qui florissait de 1530 à 1563.

Quoique cette peinture, remarquable par la finesse des têtes et la franchise de l'exécution, soit avec peu de changement la répétition d'un sujet fréquemment traité par le maître, il ne paraît pas assez chaud ni assez transparent pour être de Quentin Messys. On a dit cependant que ce tableau est le même qui se trouvait, en 1648, chez un marguillier de la cathédrale d'Anvers, et qui a été décrit en détail par Al. Van Fornenberg, un des biographes de Quentin, dont on a un ouvrage en flamand, intitulé : *Den Antwerpschen Protheus ofte Cyclopschen Apelles* 1658, et d'un autre côté, on sait qu'en 1648 il se trouvait à Amsterdam un tableau de Jean Messys représentant aussi des banquiers. On croit que c'est celui de la galerie de Berlin qui porte le n° 165, et dont le sujet est tout pareil à celui du château de Windsor intitulé les Avares, attribué à Quentin, et popularisé par le Magasin pittoresque de 1834 [1].

[1] M. Waagen dit que ce tableau, dont il existe beaucoup de répétitions, ne répond pas à sa réputation et que la couleur est moins chaude et plus lourde que dans certaines de ses copies. On le trouve cependant d'une vérité extraordinaire dans les caractères et d'une exécution très-soignée.

[redacted]



Le Catalogue du Musée de Berlin indique, sous le n° 164, une imitation de Jean Messys qui paraît se rapprocher beaucoup du tableau du Louvre. Seulement, la femme lit dans un livre d'arithmétique, et il y a de plus un enfant tenant un papier.

---

## CHAPITRE XVII.

### PEINTRES DE LA HAUTE-ALLEMAGNE.

Il est probable qu'il existait à Nuremberg dès le XIV[e] siècle une école de peinture dont les produits ont été négligés lorsque, dans la seconde moitié du XI[e], un nouveau goût et des productions plus avancées prirent leur place.

Ces tableaux du XIV[e] siècle étaient dans le genre de ceux de l'ancienne école de Cologne et ne leur étaient pas inférieurs. Les têtes des saints personnages ont la même expression de pureté religieuse et de douceur, et on voit que dans la Franconie on a fait les mêmes efforts pour arriver à la beauté que dans les contrées du Bas-Rhin. Les motifs des draperies sont beaux, les plis ont de la mollesse et non ce caractère sec et anguleux des ouvrages exécutés dans le siècle suivant. Les peintres de Nuremberg ne paraissent pas avoir imité ceux de Cologne, mais s'être perfectionnés d'eux-mêmes en suivant le mouvement général qui, partout, transformait l'art; on trouve dans le petit nombre de peintures qui en restent à Nuremberg, que les têtes ont un caractère plus pur, que les formes, quoique souvent molles, sont cependant mieux déterminées et moins soufflées, le modelé des parties plus puissant que dans les productions des artistes de Cologne [1].

[1] Indiquer le tableau d'autel de l'église de la Vierge de l'an 1385 à Nuremberg.

Si nous descendons au XVe siècle, on rencontre encore des productions fort remarquables dues à des peintres qui ont précédé ceux qu'on a l'habitude de citer comme les seuls qui doivent attirer l'attention. Ainsi, il se trouve dans la même église de la Vierge, à Nuremberg (*Marienkirche*) une peinture appartenant au tombeau d'une dame Waldpurg, décédée en 1430, ayant pour sujet en haut une Nativité dont la composition est fort symétrique, et en dessous le Christ au tombeau adoré par divers personnages parmi lesquels se trouvent les donateurs; les têtes sont nobles et fines et traitées très-délicatement; les motifs, surtout celui du Christ au tombeau, sont très-beaux, et les portraits ont déjà beaucoup d'individualité.

Ces tableaux prouvent qu'avant Wohlgemuth la peinture avait fait de grands progrès à Nuremberg; cependant elle ne se perfectionne réellement que lorsque, grâce à l'influence toute-puissante de l'école des frères Van Eyck, elle ajouta l'observation de plus en plus attentive de la nature, et dans ses moindres détails, aux principes transmis par l'école qui se forma peut-être simultanément le siècle précédent à Cologne et dans la Franconie. Depuis cette époque, cette influence ne fit que s'accroître, et les miniatures, ainsi que les tableaux, eurent pour base générale le naturalisme.

On y rencontre une grande variété d'observations et des caractères bien tranchés; mais aussi le sentiment du beau et la finesse du goût sont bien inférieurs à ce qu'on trouve chez les peintres flamands; les physionomies sont ordinairement laides, les personnages placés dans des positions anguleuses et disgracieuses. Les

plis des vêtements sont cassés et disposés sans motifs; les couleurs sont tranchantes et sans harmonie, la connaissance du clair obscur y est très-imparfaite.

MARTIN SCHONGAUER.

Martin que les registres de la paroisse où il est décédé à Colmar qualifient de *pictorum gloria*, et qui avait ouvertement puisé son instruction à la source même, dans les Pays-Bas, fait dans quelques-uns de ses tableaux une exception remarquable à ce que nous venons de dire. Il donne à ses têtes plus de beauté, les anime d'une manière délicate et ordonne ses compositions avec beaucoup d'adresse.

Martin Schön, ou plutôt Schongauer, surnommé Hipsh Martin (c'est-à-dire le beau Martin, *buono Martino*), à cause de son talent, est né, dit-on, en 1420 à Colmar [1].

Martin Schon s'est surtout rendu célèbre par ses

[1] D'autres le font naître à Culembach en Franconie, d'autres encore à Culmbach en Alsace. *Martinus Schœnius*, dit Sandrard, *qui Culembachii in lucem editus Colmarii deinde larem fixit*. Une indication qui paraît authentique est l'inscription allemande écrite au revers de son portrait exécuté en 1483 par Jean Largkmair, son élève. En voici la traduction telle qu'elle se trouve à la page 192 du livret de la Pinacothèque de Munich : « Maître Martin Schongauer, peintre appelé *Hipsch Martin* à cause de son art, est né à Colmar; mais par ses parents il est devenu bourgeois à Augsbourg de la famille de Messieurs; né , mort à Colmar en 1499, le 2 février; Dieu lui fasse grâce (et je fus son élève Jean Largkmair, l'an 1488).

Il est singulier de trouver la date de sa mort sur un tableau qui serait peint onze ans avant qu'elle arrivât. D'un autre côté, dans le *Bulletin de l'Alliance des Arts*, t. III, p. 297, on lit une lettre de M. Hugot, bibliothécaire archiviste de Colmar, qui apprend que dans le registre des anniversaires fondés en l'église collégiale de Colmar, il se trouve que Martinus Schongouwer a laissé quatre sols pour son anniversaire et un sol et un denier pour celui de ses parents, et qu'il

nombreuses planches en taille douce [1], et il l'emporte sans contestation sur ses contemporains par la finesse et l'admirable intelligence de sa pointe; il dispute à Maso Finiguera l'honneur d'avoir inventé l'art de la

mourut le jour de la Purification de la Vierge l'an MCCCCLXXXIII; il y a sans doute erreur dans ces derniers chiffres, car la lettre de M. Hugot marque 1488.

Dans les additions faites à *la Vie des peintres* de VASARI par M. Léclanché, son traducteur, il y a à la page 133 du tome VIII, un article sur les vieux graveurs allemands dans lequel on distingue Martin Schoon dit Schonhauer, orfèvre, graveur et peintre, né à Calenbach en 1420, et mort à Colmar en 1486, du peintre Hypsch Martin Schœngauer, né à Colmar et mort en 1499. M. Léclanché ne donne pas les moyens de faire cesser cette confusion assez singulière. Il n'apprend rien du dernier, et dit, après beaucoup d'autres, que Martin Schon est, sinon le plus ancien, du moins l'un des plus anciens Allemands qui ait gravé sur cuivre.

M. Kugler dit dans son Manuel que Martin Schongauer ou Schon est originaire de la Souabe, et qu'il appartenait à une famille d'artistes domiciliée à Ulm; que peut-être il se perfectionna à l'école des Pays-Bas; que dès le milieu du XVe siècle il travaillait à Ulm; plus tard il se rendit à Colmar en Alsace, où il mourut en 1488.

On lui a donné pour maître un certain Luprecht Rust qui était, dit-on, graveur en bois et sur lequel on ne sait rien de positif, ou bien encore Francz Stoff, sans qu'on soit d'accord sur la lecture du monogramme de ce graveur.

[1] Voici l'indication de ses principales planches avec les prix auxquels elles ont été portées dans les ventes Desbois et Delbecq, faites à Paris en 1845, et que nous avons extraits du *Bulletin de l'Alliance des Arts.*

GRAVURES DE MARTIN SCHONGAUER.

| | | |
|---|---|---|
| 1 | Bartsch, 1, l'Ange de l'Annonciation | 182 |
| 2 | La Vierge de l'Annonciation, B. 2. | 186 |
| 3 | | |
| 4 | La Nativité. | 80 |
| 5 | Même sujet. | 102 |
| 6 | Adoration des rois | 80 |
| 7 | Fuite en Egypte | 49 |
| 8 | Baptême de Jésus-Christ | 28 |
| 9 | Jésus au Jardin des Oliviers | 73 |
| 10 | Jésus arrêté par les soldats | 30 |
| 11 | Jésus devant le grand-prêtre | 100 |

gravure. On sait que l'orfèvre de Florence, ne voulant exécuter que des niellures, fut conduit par le hasard à cette belle découverte. On ignore si Martin Schon y parvint de son côté en parcourant le même chemin, ou s'il ne fit que suivre des procédés déjà mis en usage

| | | | |
|---|---|---|---|
| 12 | La Flagellation . . . . . . . . . . . . . | 70 | |
| 13 | Le Couronnement d'épines . . . . . . . . . | 49 | 50 |
| 14 | | | |
| 15 | Jésus présenté au peuple . . . . . . . . . | 50 | |
| 16 | Le Portement de croix . . . . . . . . . . | 29 | 50 |
| 17 | Jésus en croix . . . . . . . . . . . . . | 29 | 50 |
| 18 | L'Ensevelissement . . . . . . . . . . . . | 60 | |
| 19 | La Descente aux limbes . . . . . . . . . . | 100 | |
| 20 | La Résurrection . . . . . . . . . . . . . | 64 | |
| 21 | Le Portement de croix . . . . . . . . . . | 161 | |
| 22 | (*Vente Desbois*) | 841 | |
| 23 | Jésus-Christ attaché à la croix (*Desbois*). . . . . | 250 | |
| 24 | | | |
| 25 | Jésus en croix. . . . . . . . . . . . . . | 83 | |
| 26 | Adoration des rois (année 1484). (*Vente Desbois*) . . | 99 | |
| 27 | | | |
| 28 | La Vierge debout. . . . . . . . . . . . . | 73 | |
| 29 | | | |
| 30 | | | |
| 31 | | | |
| 32 | La Vierge assise à terre dans une cour. (*Vente Desbois*) | 306 | |
| 33 | La Mort de la Vierge. . . . . . . . . . . . | 299 | 50 |
| | (*Vente Desbois*) | 405 | |
| 34 | | | |
| 47 | Tentation de saint Antoine . . . . . . . . . | 300 | |
| | (*Vente Desbois*) | 565 | |
| 48 | Saint Christophe . . . . . . . . . . . . | 108 | |
| 54 | Saint Jean-Baptiste . . . . . . . . . . . | 26 | |
| 56 | Saint Laurent . . . . . . . . . . . . . | 161 | |
| 58 | Saint Michel . . . . . . . . . . . . . . | 195 | |
| 59 | Saint Sébastien . . . . . . . . . . . . | 76 | |
| 62 | Sainte Agnès . . . . . . . . . . . . . . | 66 | |
| 68 | Le Sauveur. . . . . . . . . . . . . . . | 34 | |
| 69 | Ecce homo (*Vente Desbois*). . . . . . . . . | 439 | |
| 70 | Dieu assis sur le trône . . . . . . . . . . | 168 | |
| | (*Vente Desbois*) | 273 | |
| 71 | La Vierge sur un trône auprès de Dieu . . . . . . | 226 | |
| 72 | Dieu couronne la Vierge . . . . . . . . . . | 350 | |
| 78 | Une des cinq Vierges sages. . . . . . . . . . | 41 | |
| 79 | Une Vierge sage . . . . . . . . . . . . . | 35 | |
| 86 | Départ pour le Marché . . . . . . . . . . | 36 | |
| 87 | Une des Vierges folles . . . . . . . . . . | 50 | |
| 107 | L'Encensoir . . . . . . . . . . . . . . | 110 | |
| | Appendice au n° 6, Jésus au milieu de six anges . . | 282 | |

par des artistes plus anciens dont il surpassa de beaucoup le talent d'exécution [1].

Auprès de figures qui ont une certaine beauté, de la douceur et même de la noblesse, il s'en trouve dans ses compositions qui choquent par leur exagération, leur caractère grossier ou extravagant, mais ce défaut est commun à la plupart de ses contemporains. Les nus sont en général fort maigres, et cette maigreur est encore rendue plus apparente par la grandeur disproportionnée des pieds. Au reste la variété de ses types peut dépendre des modèles d'après lesquels il travaillait; quelques-unes de ses estampes paraissent gravées d'après des tableaux ou des dessins de Van Eyck. Telle serait particulièrement celle de la mort de la Vierge, sujet qui a été aussi reproduit par Israël Van Meckenen, et en général, ce caractère des compositions de Martin Schon a une analogie frappante avec celui qui distingue les ouvrages de l'école de Bruges. On a conjecturé qu'il a pu faire son apprentissage dans les Pays-Bas, du vivant même de Jean Van Eyck [2].

[1] L'épreuve de la Paix de Finiguera, découverte à la Bibliothèque du roi par l'abbé Zani en 1797, fait remonter à l'an 1452 l'invention de l'orfèvre florentin. Il n'y a pas, je crois, de gravure allemande sur cuivre qui ait une date antérieure à 1460. (Voyez l'*Essai sur les nielles* de M. Duchène.)

[2] Ce que Vasari dit de ce graveur est sujet à beaucoup de difficultés; on trouve dans son ouvrage que Martin (d'Anvers ou l'allemand *Tedesco*) peintre célèbre d'Anvers, fit une multitude d'estampes qui toutes étaient signées de cette façon M C. (tandis que la marque de Martin Schon est M S.), et cette observation s'applique à la Tentation de saint Antoine dont Vasari fait une mention particulière dans *la Vie de Michel-Ange*, comme ayant été admirablement copiée à la plume par ce grand maître.

Vasari nomme ailleurs un Martin de Hollande qui paraît probablement le même que celui qui est désigné comme étant d'Anvers ou allemand,

Les tableaux de Martin Schon possèdent les qualités de ses gravures ; le travail en est délicat et léger, le maniement du pinceau spirituel, la couleur en est vraie, posée sans empatement, mais le ton en est peu vigoureux. Les tableaux de la Pinacothèque de Munich, de la galerie de Schleissheim, de la chapelle Moritz à Nuremberg, qui sont mis sous le nom de Schongauer, doivent être soumis à une discussion. On ne peut au reste lui attribuer positivement que les tableaux qui sont dans l'église de l'hôpital de Colmar, une Nativité et une Adoration qu'il a reproduites dans ses gravures. M. Kugler indique, d'après des recherches récentes, particulièrement comme se trouvant dans la Bibliothèque de la ville de Colmar, une Vierge de piété soutenant sur son sein le corps privé de vie du Sauveur, tableau peint de la manière la plus délicate, empreint d'un sentiment très-profond et d'une véritable beauté ; dans le même lieu, une madone agenouillée ; dans la collégiale de Saint-Martin, un tableau d'autel malheureusement très-retouché, représentant la Vierge dans un berceau de roses. On donne encore à Colmar d'autres tableaux à Martin Schon, comme une suite de scènes de la Passion qui se trouvent à la Bibliothèque, mais ils doivent être attribués à ses élèves [1].

Nous avons déjà dit que les tableaux qui portent le nom de Martin Schon dans la plupart des galeries lui sont attribués sans raisons suffisantes. Tel est le n° 730

et qui paraît, d'après le rang qu'il lui donne, antérieur à Hubert et à Jean Van Eyck.

M. Delbecq de Gand indique dans ses notes que Vasari a confondu un Martin Van Cleef d'Anvers, né en 1520, avec Martin Schongauer.

[1] M. Alfred Michiels, qui a cru avoir découvert les tableaux de la Bibliothèque de Colmar, les a attribués à Albert Durer.

de la galerie du Louvre, représentant les Israélites recueillant la manne dans le désert. Ce petit ouvrage, composé sans style et sans goût, mais exécuté avec habileté, et dont la couleur est bien nourrie et les plis des vêtements parfaitement modelés, ne paraît pas être de ce maître.

On a vu, dans une note précédente, quelle incertitude règne encore sur l'époque de la mort de Martin Schon. Nous verrons à l'article d'Albert Durer qu'il n'est pas exact, comme on l'a avancé, que ce dernier allait se mettre en apprentissage chez lui à Colmar, lorsque la nouvelle de son décès le fit entrer sous la direction de Wolhgemuth [1].

MARTIN SCHAFNER.

Une cause des erreurs qui ont été commises au sujet des tableaux de Martin Schon, c'est qu'on a cru devoir lui donner tous ceux sur lesquels se trouvait la marque M S., qui pour la plupart sont de Martin Schafner, excellent peintre de Ulm, qui florissait dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle [2].

Un ouvrage de ce dernier, très-délicatement terminé, et qui a été attribué à Martin Schon, est de l'espèce

[1] Basan dit dans son *Dictionnaire des graveurs* que Martin Schon mourut en 1494 au moment où Albert Durer se mettait en chemin pour entrer chez lui comme élève.

[2] La Pinacothèque de Munich possède le portrait d'un comte d'Œtting, peint en 1508, ainsi que le témoigne une inscription où se trouve ce vers :

*Martinus Schaffner mira depinxerat arte.* — 1508.

La forme des lettres M. S. qui sert de marque à ses tableaux, a varié avec le temps; de gothique, elle est devenue romaine; sur quelques uns, il signe M. S. M. Z. V., c'est-à-dire Martin Schaffner Maler zu Ulm.

de ceux qu'on appelle rosaires et qui dans la Franconie servent de décorations aux autels. Celui-ci, qui se trouve à Schwabach dans l'église de Saint-Jean et de Saint-Martin, se compose d'un grand rosaire sculpté et doré, couvert dans l'intérieur et au dehors de sujets pieux, qu'à la beauté des têtes dont les teintes sont variées, au dessin des personnages, à la couleur claire et pure, enfin aux procédés d'exécution, on doit attribuer aux premiers temps de l'artiste.

La ville de Nuremberg est surtout renommée par les sculpteurs habiles qu'elle a produits [1] et il est à croire que dans ce pays la sculpture précéda la pein-

[1] Une famille de sculpteurs, les frères Schonhofer, ont laissé à Nuremberg de précieux monuments de leur habileté pendant le XIV[e] siècle. Les riches et délicates sculptures du portail de la Vierge qui sont leur ouvrage, offrent une exécution intelligente et soignée qui sort du travail d'atelier et en quelque sorte mécanique que présentent la plupart des portails des XIII[e] et XIV[e] siècles. Les Schonhofer ne sont plus de simples tailleurs de pierre, comme leurs prédécesseurs ; ce sont des artistes dont le nom est connu et conserve une juste célébrité, qui ont imprimé à leurs œuvres le cachet d'un talent tout individuel. Les têtes ont le sentiment de beauté propre aux peintures de l'époque, mais le caractère en est plus varié, l'entente des formes meilleure, l'expression plus aimable. Dans quelques statues, on trouve à reprendre à la disposition un peu plate de l'ensemble, au peu d'ouverture des yeux, mais on est surpris dans la plupart du dessin du nu dont les formes sont pleines et molles et du bon mouvement des mains.

Ce qu'on appelle à Nuremberg *la Belle-Fontaine* a été exécuté dans le même temps que le portail de l'église de la Vierge, de 1355 à 1361, par Sebald Schonhofer et son frère Georges Ruprecht. C'est une grande pointe gothique dont les ogives sont ornées des statues des électeurs et des héros de l'ancienne Germanie. Les légères découpures dans lesquelles elles sont encadrées sont du travail le plus minutieux. Seulement on ne voit pas que la forme générale donnée à ce monument convienne plutôt à une fontaine qu'à un tombeau. (FORTOUL, t. II, p. 458.)

La délicatesse du travail, le bon goût de la disposition, en ont fait depuis ce temps un objet d'admiration générale. Malheureusement elle

ture et lui servit de modèle. Ces deux arts se prêtaient d'ailleurs un mutuel secours et étaient exercés par les mêmes personnes. Il était devenu de mode d'orner les autels de figures et de sujets souvent très-compliqués, exécutés en bois sculpté et peints des couleurs naturelles, et de renfermer le tout dans des volets sur lesquels on peignait extérieurement et intérieurement des scènes du même genre ; c'étaient des ouvrages considérables, fort coûteux, et dont l'entreprise était confiée à des maîtres qui y employaient des aides plus ou moins habiles.

Dans ces somptueux retables, on ne sait souvent qui l'emporte de la sculpture ou de la peinture. L'une et l'autre ont le même style et sont le produit de la même inspiration qui s'exerçait aussi bien avec le ciseau qu'avec le pinceau, et s'appliquait également à modeler et à ciseler de délicates pièces d'orfévrerie ou des bijoux précieux, à tailler des planches de bois ou à graver sur cuivre.

FREDERIC HERLEN [1].

Le principal mérite de ce peintre est d'avoir été s'instruire dans les Pays-Bas, probablement sous

avait beaucoup souffert des injures du temps, et il a fallu lui faire subir en 1824 une restauration complète. On a renouvelé les cinq sixièmes des pierres et refait seize statues sur les vingt-quatre qui ornent ce monument, et qui, pour la plupart, appartiennent à ce que la sculpture allemande a jamais fait de mieux.

Ajoutons, pour confirmer ce que nous disons des rapports intimes qui existaient entre la peinture et la sculpture, qu'on possède à Nuremberg des tableaux tout-à-fait pareils aux sculptures des frères Schonhofer.

[1] Dit l'Ancien, pour le distinguer de Josse Herlen son fils, qui lui fut bien inférieur.

Roger de Bruges, à l'école de Van Eyck et d'Hemmeling, et d'avoir transporté dans la Souabe, autant qu'il en était capable, l'excellente manière de ces grands maîtres. Il n'a pas leur finesse, leur sentiment exquis, ses têtes trop uniformes n'ont pas assez d'animation et celles des hommes ont peu de beauté ; ses draperies sont lourdes, quoique découpées ; le dessin est faible, mais, dans ce qu'il a fait de mieux, on trouve une imitation fort convenable de ses modèles.

Herlen, peut-être né dans les environs de Nordlingen, devint bourgeois de cette ville en 1467. On y conserve un tableau daté de 1488, où il s'est représenté avec sa femme et ses huit enfants ; mais l'âge avancé qu'il avait alors lui avait fait perdre la pureté des traditions de sa jeunesse, et sa touche y a beaucoup moins de finesse.

On a de ses tableaux qui portent l'indication de 1459 ; mais les principaux, faits à Nordlingen en 1462, à Rothenburg en 1466, à Diukelbuhl, à Boplingen en 1472, etc., sont de grands retables d'autel dont le milieu est occupé par des statues en bois peintes et dorées que recouvrent des volets ornés de peintures souvent des deux côtés.

Les figures sculptées qui forment l'objet principal de cette décoration sont quelquefois exécutées avec plus de talent que les tableaux qui y sont annexés ; et, pour plusieurs, il est probable que le même artiste a fait les unes et les autres. C'est peut-être le cas de l'autel de Rothembourg que nous croyons utile de décrire [1].

[1] On trouve en Souabe et en Franconie de ces reliquaires ou tabernacles composés de sculptures en bois et de peintures exécutées

Cette sorte d'armoire est occupée par six figures en bois, des deux tiers de grandeur naturelle environ, peintes avec beaucoup de talent et de délicatesse ; au milieu, le Christ en croix est entouré d'anges ; son corps, quoique d'une maigreur exagérée, est d'un bon dessin pour le temps, et l'expression de douleur de sa figure est noble et profonde. Ceci s'applique aussi aux figures de la Vierge, de saint Jean et de quatre autres saints personnages qui se trouvent à la droite et à la gauche du crucifix. On doit attribuer sans doute à l'influence de l'école de Bruges ce que les têtes, qui sont nobles et vivantes, ont de sentiment et de finesse ; la pureté du dessin, la bonne disposition des plis en sont bien supérieurs aux productions contemporaines de l'école de la haute Allemagne. Au milieu de ces qualités, on remarque cependant dans ces figures un abaissement exagéré de l'angle externe de l'œil. Si Herlen est l'auteur de ces sculptures, il avait plus de talent comme statuaire que comme peintre, et il s'y montre plus inventif et plus spirituel. Les peintures qui recouvrent l'intérieur des volets ne montrent pas seulement un peintre formé à l'école des Pays-Bas, mais témoignent d'une influence particulière de Jean Hemmeling. Sur le volet de droite, on voit l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et la Circoncision ; à gauche de l'Adoration des mages, la Présentation au temple et la Mort de Marie occupant au-dessous la place de deux sujets. Ces compositions, et même presque toutes les figures, sont entièrement pareilles à cer-

vers 1430 et servant de transition entre le style du XIVe siècle et celui de Wohlgemuth, qui prit pour modèle le dessin de Martin Schon dont il copia les gravures.

tains tableaux de l'école des Pays-Bas : tels que l'autel de la Pinacothèque de Munich, attribué à tort à Jean Van Eyck, qui a pour sujet l'Annonciation, la Présentation au temple et l'Adoration des mages ; elles ressemblent aussi à un petit tableau à volets de Hemmeling dans l'hôpital de Saint-Jean à Bruges. On y retrouve le même style de draperies, l'emploi d'étoffes précieuses, les mêmes couleurs également bien nourries, la même architecture avec les accessoires, le même travail de pinceau. Les différences consistent dans les défauts que nous avons signalés au commencement de cet article et dans l'inclinaison de la ligne des yeux que nous avons reprochée aux statues.

### MICHEL WOHLGEMUTH.

Pour bien apprécier cet artiste, mort en 1519 à 85 ans, qui eut la gloire d'avoir compté Albert Durer au nombre de ses élèves, il faut avoir vu les grands ouvrages exécutés par lui ou sous sa direction, et dans lesquels la peinture et la sculpture réunissent leurs efforts pour former un ensemble imposant.

Le caractère que prit l'école de Nuremberg au xv^e^ siècle, sous la direction principale de Wohlgemuth, consiste dans des efforts faits préférablement pour donner aux personnages une expression plus énergique et plus variée, pour accentuer davantage les formes, afin de rendre le dessin plus vigoureux, et cela en opposition avec le caractère de douceur, la disposition modérée et tranquille et la mollesse du modelé des peintres antérieurs de la haute Allemagne.

Ce but se montre d'une façon prononcée dans les ouvrages de Wolgemuth. Sans se distinguer par un

sentiment de naïveté qui donne tant de prix à la fidèle imitation de la nature, il sut donner à certaines figures une signification élevée, de la dignité et assez de beauté dans les traits principaux, tandis qu'il tomba dans une laideur exagérée et dans une sorte de caricature pour les personnages d'une classe inférieure. On à dit que les parties de ses œuvres où ce défaut se remarque devaient être attribuées aux ouvriers qu'il employait, mais ils sont, comme ses qualités, des effets de sa manière de sentir et le cachet de son individualité.

Un des ouvrages les plus célèbres de ce peintre orne l'autel du chœur de l'église de Notre-Dame de Zwickau dans l'Erzgebirge. Une inscription actuellement presque effacée apprend qu'il a été exécuté en 1479 par maître Michel Wohlgemuth pour 1400 florins du Rhin. L'intérieur du tabernacle contient neuf statues de grandeur naturelle, en tilleul, très-richement peintes et dorées; dans le milieu la Vierge avec son enfant se tient debout sur le croissant de la lune; elle a à sa droite et à sa gauche sainte Catherine et la Madeleine, sainte Barbe et une sainte portant un livre et un bâton de pèlerin. Sur chacun des volets se voient encore deux statues de saints. Toutes ces Vierges portent des couronnes et sont placées sous de riches baldaquins gothiques. L'extérieur des volets précédents et l'intérieur d'une seconde paire de volets sont recouverts par quatre peintures qui ont pour sujets l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des rois et la famille des trois Maries, le tout sur un fond d'or. L'extérieur des derniers volets et l'intérieur d'une troisième paire qui ne ferment pas, représentent le Christ au Jardin des Oliviers, un *Ecce homo* avec divers épisodes, le Portement de croix et le

Crucifiement. Ces tableaux sont ornés de paysages, mais ils sont d'une exécution trop inégale pour qu'on puisse les attribuer tous à Wohlgemuth. — Sur le milieu du gradin de l'autel, il y a un autre retable en bois sculpté d'un pied et demi de haut où se voit le Christ assis avec les douze apôtres, mais le caractère lourd de cette sculpture la place bien au-dessous des précédentes. Dans l'intérieur des volets de ce gradin, on voit quatre saints à mi-corps, et sur leur face externe on a figuré deux anges tenant un ciboire et les quatre Evangélistes; enfin derrière l'autel on a peint à la détrempe un Jugement dernier; au-dessous une Véronique, la Récolte de la manne, et Melchisedec bénissant le pain et le vin.

En 1570, on a entouré le tabernacle de cet autel de sculptures en bois doré, évidées, qui sont d'un effet fort agréable, mais qui ne s'accordent pas avec le style des précédentes.

Les têtes du groupe de jeunes filles représentées sur ce riche autel ont un peu trop d'uniformité, mais la finesse de leurs traits, leur expression toute virginale et la délicatesse de la peinture leur donnent un charme tout particulier; les mains sont pour la plupart d'une forme et d'un mouvement agréables; mais sous ces deux rapports elles sont quelquefois très-défectueuses. Toutes ces saintes ont des proportions très-grêles et ne doivent leur apparence distinguée qu'au gonflement des plis de leurs vêtements qui, sur quelques-unes, sur sainte Catherine par exemple, est porté à l'excès. Les costumes sont en partie dorés, en partie colorés et couverts de ces riches dessins qui étaient en usage dans l'école des Van Eyck.

Quel que soit le mérite des figures qui ornent cet autel, elles ne peuvent être comparées pour la finesse et la beauté avec les figures isolées de saints qui étaient jadis dans l'église des Augustins de Nuremberg, où ils formaient les volets de l'autel de Saint Veit (Gui) exécuté en 1487, et se voient actuellement à la chapelle Moritz.

Tels sont un saint Georges et un saint Sebald, de grandeur naturelle, représentés sur une console gothique dont la base est supportée par quatre nègres dont les formes sont déliées et le caractère des têtes très-pieux ; une sainte Catherine et une sainte Barbe dont la pureté virginale, la candide dévotion et les sentiments délicats sont exprimés de la façon la plus heureuse, indépendamment de plus de beauté et de noblesse qu'il ne lui est ordinaire [1].

### ADAM KRAFT.

Une tradition attribue à Adam Kraft, très-habile sculpteur, mort en 1507 à l'hôpital de Schwabach dans un grand dénuement, les figures sculptées de l'autel de

[1] Wohlgemuth exécuta pour l'église de Schwabach un autre autel qui est peut-être le dernier de ses grands ouvrages. Il fit avec les magistrats de cette petite ville en 1507 un traité où le prix fut fixé à 600 florins qui en représenteraient 1,830 actuellement. Wolhgemuth avait alors 73 ans, et on doit le considérer plutôt comme un entrepreneur que comme un artiste capable d'en exécuter par lui-même les parties principales. Mais aussi au caractère des têtes qui ont moins de beauté, aux plis des vêtements qui sont à la fois boursouflés et découpés, au genre du dessin, au perfectionnement des paysages, on aperçoit l'influence qu'exerçait alors sur son vieux maître le plus illustre de ses élèves, le grand Albert Durer. Des nombreuses figures de cet autel, celles de saint Martin et de saint Jean-Baptiste sont peut-être les seules qui soient de Wohlgemuth. Le reste est l'ouvrage de ses élèves,

Zwickau; mais ceux qui ont vu les ouvrages avérés de cet artiste ne peuvent adopter cette opinion. Quoique ses principaux travaux aient été exécutés à Nuremberg, on est porté à croire qu'il est originaire d'Ulm, et à regarder comme son œuvre le grand et riche tabernacle de la cathédrale d'Ulm qui s'élève à une hauteur de 90 pieds et a été commencé en 1469 [1].

Ce qu'il a fait de plus remarquable, c'est un autre tabernacle ou *ciborium* destiné à renfermer le Saint-Sacrement et adossé à un des piliers du chœur de l'église de Saint-Laurent de Nuremberg. Il a la forme d'une très-longue et très-élégante tour quadrangulaire percée à jour et dans le style tourmenté et serpentant de cette architecture gothique que la profusion de ses ornements

et il y a beaucoup moins de finesse ; le dessin y est plus plus faible et le ton lourd. On y remarque une disposition presque générale des yeux qui sont à demi fermé et dont l'angle extérieur est fort abaissé, et des plis boudinés et gonflés, ce qui produit un effet désagréable.

[1] D'autres attribuent ce tabernable à Jorg Syrlin le Vieux de Ulm, ou George Surlen, né à Ulm, qui a exécuté de 1460 à 1467 les stalles en bois de la cathédrale d'Ulm. On distingue George Surlen ou Syrlin, le père ou le vieux. On lui attribue, outre le tabernacle d'Ulm, une cuve baptismale en pierre ornée de bustes de saints de l'an 1470 dans la même cathédrale; une fontaine sur le marché d'Ulm, ornée de trois figures de cavaliers de l'an 1482 ; les stalles en bois de la cathédrale d'Ulm de 1469 à 1474, ornées de tant de figures bibliques ou païennes qui réunissent tant de vie, de grâce et de beauté, et dont le travail est si franc et si délicat. Ce maître se rendit ensuite à Vienne, où il sculpta les stalles du chœur de Saint-Etienne sur lesquelles il représenta les scènes de la Passion. Son fils Georges Syrlen le Jeune suivit ses exemples; il fit en 1496 les stalles du couvent de Blanbeuren et en 1510 le dessus de la chaire de la cathédrale d'Ulm, dais gothique et pyramidal.— On cite un Henri Schickhart, sculpteur de la même école, qui fit en 1517 des stalles analogues à Herremberg.

M. Fortoul, p. 21, de *l'Art en Allemagne*, dit que George Surlen a daté et signé de sa main les stalles d'Ulm terminées en 1467. M. Kugler les date de 1469 à 1474.

et leur nature ont fait appeler *style fleuri*. L'emploi des formes végétales est ici d'autant plus convenable que le sommet qui touche à la voûte, à une élévation de 64 pieds, ressemble à une de ces plantes volubiles et flexueuses qui, dans sa vigoureuse croissance, est parvenue à y attacher ses rameaux, se tord dans ses spirales et se termine par une fleur délicieusement sculptée.

Maître Kraft et deux de ses fils ou compagnons agenouillés supportent une balustrade et deux escaliers qui entourent le *ciborium;* la balustrade est ornée de huit petites statues de saints; de pareilles statues sont placées sur les tourelles, et sur le *ciborium* sont des bas-reliefs représentant d'une manière très-significative les principales scènes de la Passion. Le Christ en croix enfin et la Résurrection exécutés en ronde bosse surmontent le tout.

Ce monument est comme une grande pièce d'orfévrerie allemande façonnée avec un goût splendide et équivoque. La disposition pittoresque des principales compositions, le caractère des personnages, la forme des plis de leurs vêtements, ainsi que l'ornementation architecturale empruntée à une époque antérieure, et jusqu'à l'exécution peu terminée des sculptures, produisent un effet tout différent de celui des ouvrages d'Albert Durer [1].

Adam Kraft employa la pierre et un stuc très-solide

[1] Adam Kraft joignit au dessin caractérisé et à la vérité naïve de l'école de son temps quelque chose d'aigre (ou d'anguleux) et de rude dans l'exécution que l'on remarque aussi dans certaines peintures nurembergeoises. Cette manière découpée, dont l'introduction à Nuremberg est attribuée à Adam Kraft, a été imitée par Pierre Vischer dans les monuments qu'il fit en 1495 à Magdebourg.

de son invention à la composition de ce beau tabernacle. Cela lui permit de découper avec une extrême délicatesse les ornements les plus déliés, les feuillages et les fleurs qui couronnent cet ouvrage extraordinaire. Il y travailla avec ses fils de 1496 à 1500, et il reçut pour salaire 770 florins.

Un saint sépulcre [1], dont les figures sont de grandeur naturelle, est le dernier ouvrage d'Adam Kraft; il est exécuté avec beaucoup de soin et prouve que l'artiste a, jusqu'à la fin, cherché à perfectionner le sentiment de beauté et de vérité qu'il donnait à ses figures. On y reconnaît les traits caractéristiques des modestes et pudiques filles de Nuremberg, particulièrement leur nez mince et droit, et leur chevelure soigneusement tressée.

Adam Kraft marque le second âge de la sculpture nurembergeoise; il s'approche de la nature avec plus de vérité que ses prédécesseurs, avec moins de science que ceux qui lui succédèrent, en sorte que son talent est caractérisé par une espèce de grâce bourgeoise un peu épaisse où le sentiment supplée à l'esprit.

## ALBERT DURER.

Albert Durer, l'artiste le plus célèbre, ou plutôt le seul artiste célèbre que l'Allemagne ait produit, était un homme de génie qui a résumé en lui toutes les qualités, mais aussi tous les défauts des écoles de son pays. Il a porté aussi loin qu'il était possible ce qu'on

[1] Il se trouve dans le cimetière de l'église Saint-Jean de Nuremberg, dans la chapelle funéraire des Hobzschaher.

pouvait attendre d'un orfèvre allemand doué d'une grande adresse de main, sachant imiter non-seulement avec précision, mais aussi avec sentiment, les types presque toujours communs que le hasard lui présentait [1].

S'élevant parfois, lorsqu'il pouvait s'abandonner aux élans d'une imagination vigoureuse, à des productions fort remarquables, mais presque toujours entachées d'un défaut de goût originel ; pas plus qu'aucun de ses compatriotes, Albert Durer n'avait le sens du beau ; il ne le cherchait pas, et si parfois une belle figure, une tête pensive et d'un beau caractère sont sorties de son burin ou de son pinceau, c'est une heureuse rencontre qui fait regretter qu'il n'ait pas été plus souvent aussi bien inspiré [2].

[1] C'est surtout dans le portrait que le talent d'Albert Durer est réellement admirable.

[2] Plusieurs biographies spéciales et détaillées ont été écrites sur Albert Durer ; en voici l'indication :

*Leben Albrech Durers*, von *Henri Conrad* Arend, Goslar, 1738.

*Leben, Schriften und Kunstkwerke Albrecht Durers*, von D. G. Schoeber, Liepsig, 1769.

*Albrecht Durers und sein Zeitalter*, von A. Weise ; Leipsig, 1819, in-5°.

*Albrecht Durers Leben und Werke*, von Jos. Heller, Bamberg, 1821 et 1827, in-8°.

Les historiens généraux de l'art allemand, comme Kugler, Fiorillo, Rackzinski, ont consacré beaucoup de pages à Albert Durer. C'est d'après ces derniers, traduits souvent mot à mot et dans leur esprit, qu'a été composée *l'Histoire de la peinture en Allemagne*, qui renferme un article très-étendu sur cet artiste, inséré d'abord dans le *Journal l'Artiste*, puis servant de complément aux études sur l'Allemagne publiées en 1840 par M. Alfred Michiels.

L'article Albert Durer du *Magasin Pittoresque* de 1841, p. 49, contient tant d'erreurs, que nous n'essaierons pas de les relever toutes.

M. Hippolyte Fortoul a écrit dans son ouvrage de *l'Art en Allemagne*, 1842, un chapitre sur Albert Durer empreint de ce style brillant et

Nous apprenons d'une notice écrite par Albert Durer lui-même sur sa famille et les occupations de sa jeunesse, que son aïeul, nommé Antony, était issu de parents qui se livraient à l'élève des chevaux et des bœufs et habitaient dans le voisinage d'une petite ville de Hongrie nommée Jula, à huit milles de Wardein, et qu'il était orfèvre. Le fils aîné d'Antony, né en 1427, appelé Albert ou Albrecht, après avoir appris de son père le métier d'orfèvre, quitta la Hongrie [1], séjourna longtemps dans les Pays-Bas et se fixa enfin à Nuremberg en 1455 ; il y travailla chez un orfèvre appelé Jérôme Heller, dont, en 1467, il épousa la fille Barbara, jolie personne de quinze ans. Barbara Heller lui donna dix-huit enfants, dont Albert, né en 1471 (le 20 mai ou le 6 avril), fut le troisième [2]. Presque tous moururent en bas âge ; aussi, malgré cette fécondité, il ne restait, en 1524, que trois frères à Albert qui, au sortir de l'école où il apprità lire et à écrire, s'exerça à l'orfévrerie dans la maison paternelle et y acquit une certaine capacité, quoique son goût le portât beaucoup vers la peinture, ainsi qu'il le dit lui-même.

La mode était alors d'orner de figures les gobelets

coloré qui lui est propre. Il est fâcheux cependant qu'il se soit épris d'enthousiasme pour le peintre de Nuremberg à la vue d'un tableau du Musée d'Augsbourg qui n'est pas de ce maître, mais de Georges Penz.

[1] La famille d'Albert Durer était originaire de la Hongrie et non de la Bohême, comme le dit *le Magasin Pittoresque*. L'intérêt de ces renseignements consiste surtout à savoir si Albert Durer est de race hongroise et non allemande. On sait que les diverses races humaines n'ont pas la même aptitude pour les arts, et que les Hongrois n'appartiennent ni aux Slaves ni aux Teutons.

[2] On l'appelait à ainsi cause de son père Albrecht Durer le Jeune.

et autres vaisselles d'argent; Albert avait, au grand contentement de son père et à l'admiration de ses con naissances, exécuté avec beaucoup d'art en argent repoussé la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ. Aussi ses parents, dont la position était gênée et qui vivaient avec peine de leur travail, ayant conçu beaucoup d'espérance de sa précoce habileté, ne le virent pas sans peine abandonner l'orfévrerie pour étudier la peinture. Son père résista d'abord à ce penchant qui lui faisait regretter comme un temps perdu celui que son fils avait passé dans son atelier; cependant, en 1486, il l'engagea pour trois ans sous la direction de Michel Wohlgemuth. Albert s'appliqua beaucoup pendant cet apprentissage, mais il eut fort à endurer des ouvriers ou compagnons qui se trouvaient avec lui chez ce maître. Après qu'il eut terminé son engagement, son père l'envoya voyager au loin et ne le rappela qu'au bout de quatre ans. Il nous apprend lui-même qu'en 1490 il se trouvait en Autriche et rien ne fait penser qu'il ait alors visité l'Italie, bien qu'on ait dit qu'Albert Durer avait fait un premier voyage à Venise en 1495. Mais on assure qu'il alla dans les Pays-Bas et y étudia particulièrement les gravures d'Israël Van Mechelen, comme il l'avait déjà fait pour celles de Martin Schon, que Wohlgemuth lui-même cherchait à imiter [1].

[1] Il est assez curieux de lire dans *la Biographie universelle*, que Hupse Martin (connu surtout comme graveur), initia Albert Durer aux secrets de la peinture et que Michel Wohlgemuth (qui était peintre), lui apprit à graver. Il paraît qu'on aura copié, en la retournant par méprise, une phrase de l'abrégé de *la Vie des peintres* de d'ARGENVILLE. Albert Durer ne fait aucune mention dans ses notes biographiques d'une prétendue correspondance entre son père et Martin Schon de

De retour à Nuremberg en 1494, Alber Durer présenta à ses confrères, suivant l'usage, pour être admis dans leur corporation, un dessin à la plume qui fut admiré de tous, particulièrement à cause du paysage qui en formait le fond. Il représentait un Orphée, à la vérité d'une forme assez prosaïque, que des bacchantes en fureur maltraitaient avec des bâtons. (Nous ne savons si c'est le même ouvrage qui se trouvait dans le cabinet de Georges Scuderi, qui renfermait nombre de tableaux des bons maîtres, originaux ou copies.) Le choix de ce sujet était d'un assez mauvais augure pour le mariage qu'il contracta peu après avec Agnès Frey, qui lui apporta en dot 200 florins.

Le talent qui se faisait remarquer dans ce dessin engagea, dit-on, le père d'Agnès à la lui offrir pour épouse; mais la méchanceté de cette femme, son avarice, son humeur querelleuse, empoisonnèrent la vie d'Albert Durer et hâtèrent sa fin.

Colmar, auquel le premier voulait, dit-on, confier son fils. Ce qui a jeté une confusion sur cette circonstance, c'est l'inexactitude où l'on est sur la mort de Martin Schon, que les uns placent en 1499 et d'autres en 1484. Une note insérée dans le t. III, p. 296 du *Bulletin de l'Alliance des Arts*, qui aurait dû décider la question, la rend encore plus embrouillée par la faute d'impression qu'elle contient. Cette note apprend que Martin Schongauer est décédé à Colmar le 2 février 1488, que cela est prouvé par l'extrait des registres des anniversaires fondés en l'église collégiale de Saint-Martin de Colmar. *Martinus Schongouwer pictorum gloria.... obiit in die purificationis Marie anno MCCCCLXXXIII* (sic).

On lit dans *la Biographie universelle* : Scheurl nous apprend qu'en 1492 Albert Durer vint à Colmar où les trois frères Martin Schongauer, artistes célèbres, l'accueillirent avec empressement. Nous savons seulement que Henri-Jules Scheurl, auteur assez ignoré, professeur de philosophie morale, a composé un traité de bibliographie morale en latin, imprimé pour la première fois en 1648 à Helmstad, mais nous n'avons pas eu occasion de vérifier ce qu'il y dit d'Albert Durer.

On est étonné de la quantité et de l'excellence des ouvrages qu'il produisit dans le cours d'une existence abreuvée de chagrins domestiques. Son talent souple et varié lui permit de s'essayer dans tous les genres. Ses gravures sur cuivre [1], où brillent les qualités les plus rares, la finesse et la variété des tailles, une énergie, une couleur qui n'ont peut-être jamais été surpassées, devaient être un sujet d'étude et d'admiration pour tous les graveurs de son temps. On en connaît 106 ou 107 qui furent de bonne heure fort recherchées. On en trouvera la liste dans la note ci-dessous, ainsi que les prix auxquels elles ont été adjugées dans les ventes faites à Paris en 1844 et 1845 des collections de MM. Desbois et Delbecq de Gand [2].

[1] Quelques-unes comprises dans ce nombre sont gravées sur acier ou sur étain. On attribue aussi à Albert Durer l'invention de la gravure à l'eau forte.

[2] ALBERT DURER.

Une vente de gravures appartenant à M. Desbois, faite à Paris en avril 1844, peut faire connaître combien sont estimées actuellement les belles gravures d'Albert Durer.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | Adam et Eve . . . . . . . . . . . . . . . . . | 380 | |
| 2 | La Nativité . . . . . . . . . . . . . . . | 159 | |
| 3 | La Passion en 16 planches . . . . . . . . . . | 260 | |
| 4 | Jésus aux Olives . . . . . . . . . . | 40 | |
| 5 | L'Homme de douleurs . . . . . . . . . . . | 50 | |
| 6 | Jésus crucifié . . . . . . . . . . . . . . . | 55 | |
| 7 | La sainte face . . . . . . . . . . . . . . . | 25 | |
| 8 | L'Enfant prodigue . . . . . . . . . . . . . | 210 | |
| 9 | La Vierge avec les cheveux longs, liés avec une bandelette . . . . . . . . . . . . . . . . | 31 | |
| 10 | La Vierge à la couronne d'étoiles . . . . . . . . | 16 | |
| 11 | La Vierge aux cheveux courts liés avec une bandelette . | 16 | |
| 12 | La Vierge allaitant l'enfant Jésus . . . . . . . . | 20 | 36 D |
| 13 | La Vierge embrassant l'enfant Jésus. . . . . . . . | 26 | 35 D |
| 14 | La Vierge assise sur un siége de gazon. . . . . . | 24 | 50 |
| 15 | La Vierge assise sur un banc de bois . . . . . . . | 15 | |

Les gravures sur bois qui portent le nom d'Albert Durer sont bien plus nombreuses que les précédentes. Sandrart en comptait 312, sans les ouvrages spéciaux que nous indiquerons. On croit qu'elles ont été seule-

| | | |
|---|---|---|
| 16 | La Vierge assise sur une pierre couverte d'un coussin | 21 |
| 17 | La Vierge assise à gauche sur une grosse pierre | 38 |
| 18 | La Vierge assise au pied d'une muraille | 70 |
| 19 | La Vierge à la porte | 30 |
| 20 | La Vierge au linge | 100 |
| 21 | La Vierge au papillon | 100 |
| 22 | Saint Simon | 10 50 |
| 23 | Deux saints Christophe différents chacun | 12 50 |
| 24 | Saint Georges à pied | 22 50 |
| 25 | Saint Georges à cheval | 9 50 |
| 26 | Saint Hubert | 400 |
| 27 | Saint Jérôme dans sa cellule | 100 |
| 28 | Saint Jérôme en pénitence | 101 |
| 29 | Sainte Geneviève | 39 |
| 30 | Les Trois Génies | 6 50 |
| 31 | Apollon et Diane | 20 |
| 32 | La Famille du Satyre | 36 |
| 33 | Cinq études de Figures | 6 |
| 34 | Triton | 130 |
| 35 | Le Ravissement d'une jeune femme | 21 |
| 36 | Les Effets de la jalousie | 154 |
| 37 | La Mélancolie | 111 |
| 38 | L'Oisiveté | 151 |
| 39 | La grande Fortune | 350 |
| 40 | La petite Fortune | 11 |
| 41 | La Justice | 40 |
| 42 | Le petit Courrier | 15 |
| 43 | La Dame à Cheval | 40 |
| 44 | L'Hôtesse et le Cuisinier | 40 |
| 45 | Un Original | 30 |
| 46 | Les Rois Paysans | 40 |
| 47 | Assemblée de Gens de guerre | 170 |
| 48 | Le Paysan du Marché | 27 |
| 49 | Le Joueur de cornemuse | 10 |
| 50 | Le Violent | 40 |
| 51 | Les Offres d'amour | 83 |
| 52 | Le Seigneur et la Dame | 40 |
| 53 | Le petit Cheval | 35 |
| 54 | Le grand Cheval | 50 |
| 55 | Le Cavalier de la Mort | 250 |
| 56 | Le Canon | 19 |

ment dessinées par lui, souvent sur la planche même, et taillées par des ouvriers exercés à ce genre de travail, parmi lesquels on cite comme l'un des plus habiles, *Jérôme Resch*, appelé *Hyeronymus*.

Ces gravures sur bois, quoiqu'elles aient quelque chose de sec et de découpé, ont cependant beaucoup servi à perfectionner les célèbres graveurs italiens du XVI[e] siècle, particulièrement Marc-Antoine Raimondi

| | |
|---|---|
| 57 Armoiries du Coq. . . . . . . . . . . . . . | 60 |
| 58 Armoiries à la Tête de Mort. . . . . . . . . . | 190 |
| 59 Albert de Mayence . . . . . . . . . . . . . | 69 |
| 60 Le même personnage. . . . . . . . . . . . . | 24 |
| 61 Philippe Mélancthon . . . . . . . . . . . . | 50 |
| 62 Bilibald Pirkheimer . . . . . . . . . . . . | 18 |
| 63 Erasme de Rotterdam . . . . . . . . . . . . | 110 |

VENTE DE M. DELBECQ DE GAND.

| | |
|---|---|
| 64 Bartsch 18. Saint Pierre et saint Paul guérissant le boiteux à la porte du Temple . . . . . . . . | 20 |
| 65 B. 23. Crucifix dit le pommeau d'épée de Maximilien, petite pièce ronde, très-rare. . . . . . . . . | 1001 |
| 66 L'Homme de douleurs assis, à l'eau-forte sur étain, B. 22 . . . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| 67 B. 24. La face de J.-C., sur étain. . . . . . . . | 5 25 |
| 68 B. 46. Saint Philippe. . . . . . . . . . . . | 19 50 |
| 69 B. 47. Saint-Barthélemy. . . . . . . . . . . | 19 50 |
| 70 B. 48. Saint-Thomas. . . . . . . . . . . . | 20 |
| 71 B. 50. Saint Paul. . . . . . . . . . . . . | 20 |
| 22 Saint Simon . . . . . . . . . . . . . . . | 20 |
| 23 Les deux saints Christophe . . . . . . . . . | 40 |
| 25 Saint Georges . . . . . . . . . . . . . . | 20 |
| 72 Saint Sébastien attaché à un arbre. B. 55. . . . . | 5 |
| 73 Saint Anthoine. B. 58 . . . . . . . . . . . | 8 |
| 74 B. 75. Groupe de quatre femmes nues (copié d'après Israël Van Meckenem . . . . . . . . . . . | 25 |
| 75 B. 83. Le Paysan et la Femme . . . . . . . . . | 5 |
| 76 B. 90. Le Branle . . . . . . . . . . . . . | 6 |
| 77 Le Pourceau monstrueux B 95. . . . . . . . . | 6 |
| 78 Frédéric électeur du Pape. B. 104 . . . . . . . | 6 25 |

Les prix de la vente de M. Desbois se rapportent à des exemplaires rares par leur état ou leur beauté et sont supérieurs à ce que coûtent ordinairement les gravures.

de Bologne, qui les imita sur cuivre vers les années 1505 et 1506 [1].

Les ouvrages ornés de planches en bois publiés par

| | | | |
|---|---|---|---|
| N° de Bartzch. | 1 — 1 | 28 — 61 | |
| | 2 — 2 | 29 — 63 | |
| | 3 — 3 à 18 | 30 — 66 | |
| | 4 — 19 | 31 — 68 | |
| | 5 — 20 | 32 — 69 | |
| | 6 — 21 | 33 — 70 | |
| | 7 — 26 | 34 — 71 | |
| | 8 — 28 | 35 — 72 | |
| | 9 — 30 | 36 — 73 | |
| | | 37 — 74 | |
| | 10 — 32 | 38 — 76 | |
| | 11 — 33 | 39 — 77 | |
| | 12 — 34 | 40 — 78 | |
| | 13 — 35 | 41 — 79 | |
| | 14 — 36 | 42 — 80 | |
| | 15 — 37 | 43 — 82 | |
| | | 44 — 84 | |
| | 16 — 38 | 45 — 85 | |
| | 17 — 39 | 46 — 86 | |
| | 18 — 40 | 47 — 88 | |
| | 19 — 41 | 48 — 89 | |
| | 20 — 42 | 49 — 90 | Le Branle. |
| | | 50 — 91 | |
| | 21 — 44 | 51 — 92 | |
| | 22 — 49 | 52 — 93 | |
| | 23 — 51 52 | 53 — 94 | |
| | 24 — 53 | 54 — 96 | |
| | 25 — 54 | 97 | |
| | 26 — 57 | 55 — 98 | |
| | 27 — 60 | 56 — 99 | |
| | | 57 — 100 | |
| | | 58 — 101 | |
| | | 59 — 102 | |
| | | 60 — 103 | |
| | | 61 — 105 | |
| | | 62 — 106 | |
| | | 63 — 107 | |

[1] On connaît soixante planches de Marc-Antoine faites d'après les gravures sur bois d'Albert Durer, en y comprenant la petite Passion de trente-sept feuilles et la Vierge Marie de dix-sept; — de plus six planches copiées sur les gravures au burin et deux d'après les dessins du maître de Nuremberg, parmi lesquels on cite un Christ en croix

les ordres de l'empereur Maximilien ou à sa louange, sont plus ou moins l'œuvre d'Albert Durer [1].

Le nombre des dessins d'Albert Durer conservés dans les collections est considérable. Il faut mentionner

avec la Vierge et saint Jean, qui était probablement un dessin possédé par Raphaël.

Les premières gravures d'Agostino di Musi Veneziano ont aussi été imitées de celles d'Albert Durer.

[1] Ce sont :

1° L'arc triomphal de l'empereur Maximilien (*Eh renpforte*), dont les premières planches datent de l'an 1515, consiste en 92 morceaux séparés avec cinq feuilles in-folio d'un texte explicatif rédigé par Jean Stabius. Il est gravé, dit-on, d'après les dessins d'Albert Durer, quoique son monogramme ne s'y trouve nulle part. Cet ouvrage était en cours d'exécution lorsque Maximilien mourut en 1519, et en 1528, au décès d'Albert Durer, une planche manquait encore... Les gravures, exécutées froidement et sans inspiration, ne peuvent être comparées aux planches de l'Apocalypse, de l'histoire de la Vierge et de la Passion ;

2° Le Char triomphal de Maximilien (*Triuphmwagen*), gravé pa Jérôme Retsch, d'après les dessins de Durer, se compose de huit pièces séparées dont la réunion forme un sujet continu de 2 mètres 110 de long ; la première édition parut à Nuremberg en 1522 ; une deuxième édition a été donnée dans la même ville avec un texte latin, en 1523. On fit à Venise en 1588 et à Amsterdam en 1609, de nouveaux tirages des mêmes planches.

L'ensemble des figures du Char triomphal se rapproche un peu du style italien, sans que les détails se ressentent de cette tendance de l'artiste.

Il faut distinguer des ouvrages précédents les publications du même genre qui suivent :

1° Les Triomphes de l'empereur Maximilien Ier, suite de 135 planches sur bois gravées de 1516 à 1519, d'après les dessins de Hans Burgmair, accompagnées de l'ancienne description dictée par l'empereur à son secrétaire Marc Treitzsaurwein.

On n'en tira d'abord qu'un fort petit nombre d'exemplaires ne renfermant que 87 planches. L'édition complète n'a été publiée qu'en 1796.

2° *Der Weiss Kunig : eine Erzahlung, von den Thaten Kais. Maximilian Ier*, c'est-à-dire relation des actions de l'empereur Maximilien Ier écrite sous sa dictée par Marc Treitzaurwein, volume renfermant 237 estampes gravées en bois d'après les dessins de Hans Burgmair

notamment le livre de prières de l'empereur Maximilien, orné sur les marges de dessins à la plume d'Albert Durer et qui se conserve dans la Bibliothèque de la cour à Munich. Ces dessins ont été gravés et publiés à Londres en 1817 sous le titre de *Prayer Book of Albert Durer*.

De plus il a ciselé, modelé, sculpté en bois ou en ivoire, quantité de crucifix et de figures de saints que l'on met au rang des objets les plus précieux [1].

Quoiqu'il n'ait été à l'école que pour y recevoir l'instruction la plus élémentaire, homme d'étude et esprit méditatif, il écrivit sur les proportions du corps humain, sur la géométrie, la perspective et l'art de la fortification, des ouvrages qui lui firent beaucoup d'honneur et furent traduits en français, en latin et en italien.

En 1506, Albert Durer alla à Venise où il séjourna huit mois. On trouve la relation des principales circonstances de ce voyage dans quelques lettres adressées par l'artiste à son excellent ami Bilibald Pirkheimer; on y lit qu'il y peignit quelques tableaux, entre autres

dont le monogramme H. B. se trouve sur 92 planches. On n'en avait tiré que quelques épreuves avant qu'il fût publié à Vienne en 1775. Une deuxième édition, avec une explication française, a été donnée en 1799.

3° *Le Tewr danncth*, poëme allégorique relatif au mariage de l'empereur Maximilien Ier publié à Nuremberg en 1517, réimprimé à Augsbourg en 1519, contenant 118 gravures en bois de Hans Scheiffelein dont la marque se trouve sur plusieurs.

[1] On cite encore comme admirable de travail et d'invention une croix en argent dite croix maximilienne, où se voient les principales actions de la vie de Jésus-Christ représentées en plus de 1200 figures, et le tout n'a pas plus de 18 pouces de hauteur.

un saint Barthélemy (d'autres disent un tableau placé dans l'église de Saint-Barthélemy), pour la compagnie des marchands allemands établis à Venise; il était placé sur l'autel d'une chapelle attenante à leur maison[1].

Albert Durer ne fait guère mention dans sa correspondance que de Jean Bellini qu'il nomme *Sambellinus*, dont il fut fort bien accueilli et qui était alors fort âgé. Le point le plus important qui se rattache au voyage d'Albert Durer à Venise, consiste à savoir quelle influence l'art italien put exercer sur son talent, et réciproquement quelle est celle qu'il eut à son tour sur les artistes de ce pays.

Venise posséda de très-bonne heure une école de peinture indépendante qui prit, dans la seconde moitié du xv[e] siècle, un caractère d'originalité tout spécial en manifestant pour l'entente du coloris une disposition prédominante très-bien associée dans l'école des Bellini avec l'imitation fidèle et peu choisie de la nature, particulièrement dans les portraits.

Cette disposition naturelle, qui donne à la couleur brillante et variée la prééminence sur les autres parties de la nature, qui lui subordonne la pureté et la composition du dessin, mais non l'exacte reproduction de la nature, se trouvait tout-à-fait en rapport avec le talent d'Albert Durer et des Allemands, et ce n'était

1 Ce tableau, qui avait été payé 110 florins à ce peintre, fut acheté plus tard fort cher par l'empereur Rodolphe; et pour que les cahos d'une voiture ne l'endommageassent pas, il fut porté bien empaqueté sur les épaules de quatre hommes vigoûreux, depuis Venise jusqu'à Prague. Est-ce la Madone couronnée par les anges et beaucoup d'adorateurs, datée de 1506, qui est à Prague dans un couvent de Prémontrés ?

pas à Venise, que ce dernier aurait pu trouver alors à suivre une meilleure direction. Ce n'est qu'après son départ que les Vénitiens quittèrent le style sec, précis et minutieux de leurs vieux maîtres, pour suivre sur les pas du Giorgion une manière large et puissante qui opéra dans l'art une importante révolution et les plaça au-dessus de tous les peintres de l'Italie (si on en excepte le Corrège non moins hors de ligne sous ce rapport).

Il est très-probable qu'en 1506 les fresques, si bizarrement composées, exécutées par le Giorgion sur la façade du *fondaco dé Tedeschi*, ou entrepôt des Allemands et qui furent le signal de ce changement, ne s'y trouvaient pas encore, puisque cet édifice, brûlé en 1504, fût reconstruit nécessairement dans les années suivantes. Ce n'est que plus tard encore, peut-être à la fin de 1507, que le Titien fut occupé à peindre l'autre façade de cet édifice ; et, comme le remarque Vasari dans la Vie de ce grand peintre, faute d'avoir étudié l'antique, il avait, comme Jean Bellini et les autres peintres vénitiens de cette époque, puisé dans l'imitation minutieuse de la nature un style plein de crudité et de sécheresse ; mais, grâce au Giorgion, il commença l'an 1507 à changer de manière.

Venise était d'ailleurs restée étrangère au mouvement artistique qui dans l'Ombrie et à Florence régénéra la peinture à la fin du xv$^{e}$ siècle et dans les premières années du xvi$^{e}$. Aucun des tableaux de Raphaël n'avait été à l'époque du voyage d'Albert Durer transporté hors de Florence ou du duché d'Urbin, et il est certain qu'aucune gravure n'avait été faite d'après ses peintures ou ses dessins. Ainsi il est

très-possible que l'artiste nurembergeois n'ait pas même entendu parler alors de Raphaël dont la réputation n'avait peut-être pas dépassé les limites de la Toscane et de l'Ombrie. On n'a que des renseignements peu sûrs, relativement à un voyage que ce dernier aurait fait à Bologne, alors qu'Albert Durer se trouvait à Venise, et on sait que celui-ci fit de son côté une courte excursion à Bologne où il fut bien reçu des peintres, peut-être de Francia; mais cela n'eut pas pour effet d'inspirer à l'artiste allemand des principes différents de ceux qu'il avait suivis jusque-là.

D'un autre côté, par son commerce, par sa position géographique, Venise eut de fréquents rapports avec les pays ultramontains, et les productions des artistes flamands et allemands y furent recherchées avec empressement. L'église des Servites possédait une Adoration des mages de Jean Van Eyck, et les peintres vénitiens, les premiers entre tous les Italiens, mirent à profit la découverte du célèbre Flamand, et on sait que Jean Bellini peignit à l'huile de très-bonne heure.

Nous avons déjà eu occasion de citer le célèbre Bréviaire du cardinal Grimani, que des enlumineurs néerlandais avaient orné d'admirables miniatures; des tableaux d'Hemmeling, de Gérard de Harlem se faisaient remarquer dans les galeries particulières, et des paysages d'Ouwater et de Patenier y avaient importé un genre presque inconnu encore en Italie, et que les plus grands peintres s'empressèrent d'imiter [1]. Le

[1] Des Italiens, soit après avoir voyagé dans les Pays-Bas, soit par l'étude seule des peintres flamands, étaient parvenus à imiter leur manière au point de faire illusion sous ce rapport; et, de plus, on a

talent d'Albert y était déjà connu, soit par quelqu'une de ses peintures, soit par ses gravures qui furent pour Marc-Antoine Raymondi un enseignement si précieux et dont la contrefaçon trop habile, nuisible aux intérêts d'Albert Durer, le détermina peut-être à entreprendre ce voyage.

Jean Bellini, âgé de 80 ans en 1506, dont la manière de peindre était analogue à celle des Allemands, chercha à la fin de sa longue carrière à se rapprocher encore plus du style d'Albert Durer. Il donna, dit Vasari, à ses draperies une raideur tout allemande dans la Bacchanale célèbre datée de 1514, exécutée à Ferrare, à l'imitation, ajoute cet historien, d'un beau tableau d'Albert Durer qu'on avait apporté à Venise et placé dans l'église de Saint-Bartolomeo [1]. On dit en outre que l'influence d'Albert Durer sur Jean Bellini se fait aussi remarquer dans une Madone que celui-ci peignit en 1507 pour l'église de Saint-François Della Vigna, qui n'a pas une physionomie aussi suave que d'autres Vierges de Bellini.

Quatorze ans après avoir été à Venise, en 1520, Albert Durer entreprit de visiter les Pays-Bas ; il quitta cette fois Nuremberg en compagnie de sa femme et d'une servante. Il a laissé un journal abrégé où il relate les principaux événements de ce voyage et mentionne avec soin ses dépenses [2].

quelques indications d'un artiste allemand qui servit de collaborateur aux Vivarini qui avaient établi dans l'île de Murano une école ou atelier qui s'y maintint en activité pendant la durée presque entière du XVe siècle.

[1] Il est probable qu'il s'agit ici du tableau dont nous avons déjà fait mention.

[2] *Le cabinet de l'Amateur*, t. Ier, p. 463, a donné une traduction de ce journal, que Murr avait publié en 1779 à Nuremberg.

Il fut reçu presque partout avec de grands honneurs par les magistrats, les personnages distingués et les artistes, particulièrement à Anvers, où Quintin Messis lui fit accueil ; il vit une autre fois dans la même ville Lucas de Leyde, son rival dans l'art de graver, qui le convia à dîner; mais il se contente de remarquer dans ses notes que c'est un tout petit homme, en ajoutant qu'il fit son portrait.

L'excursion des Pays-Bas paraît avoir exercé une heureuse influence sur le talent d'Albert Durer ; il varia depuis ses motifs et adopta des types plus simples et plus rapprochés de la nature dont il ne comprit que tard la véritable beauté, ainsi que le fait connaître une lettre de Philippe Melanchton. Il paraît avoir cherché, dans ce voyage, à imiter la manière de Schorel, et nous donnons le dessin d'un tableau qui semble participer de ces deux maîtres. Dans ses œuvres postérieures, on croit qu'il a pu faire usage des pensées de Raphaël qu'il connut par des dessins ou des gravures.

Il admira surtout à Gand le grand rétable de Van Eyck (*le tableau de Jean si précieux, si bien composé, et particulièrement les figures d'Eve, de la Vierge et de Dieu le Père*); à Bruxelles, dans l'Hôtel-de-Ville, les peintures du *grand maître Rudiger* (Roger Van der Weyde) ; dans la chapelle de la maison de Nassau, les bons ouvrages de maître Hugo (Hugo Van der Goes). Il vit à Middelbourg un grand tableau de Mabuse qu'il trouva mieux peint que dessiné.

A Bruges, dans le logis de l'Empereur, il cite une chapelle (peut-être un tableau d'autel) de Rudiger (est-ce Roger de Bruges?) et un tableau d'un grand maître nacien (est-ce Hemmeling?) ; à Saint-Jacques, de précieux

tableaux des grands maîtres Rudiger et Hugo et la statue de la Vierge par Michel-Ange et tous les bons tableaux de Jean (Jean Van Eyck et d'autres) dans l'église et la chapelle des peintres. A Bruxelles, la princesse Marguerite d'Autriche lui fit voir quarante petits tableaux à l'huile si beaux, qu'il n'avait jamais rien vu de pareil (sont-ce les miniatures d'un petit livre de maître Jacob Cornelis, maître de Schorel, qu'elle aurait promis à Bernard Van Orley, son peintre ?).

Albert Durer mourut le 6 avril 1528, à l'âge de 57 ans. Il faut lire les regrets touchants que son illustre ami Pirkheimer donne à sa mémoire et son ressentiment contre la femme avare et acariâtre qu'il accuse d'avoir été son bourreau en le forçant de travailler sans relâche jour et nuit. Il dit cependant qu'elle était sage et de bonnes mœurs, mais cette homme distingué ajoute qu'une coquine (bubin) à la mine gracieuse est bien préférable à ces femmes vertueuses qui vous font sans cesse enrager.

Le caractère des œuvres d'Albert Durer offre comme le reflet des circonstances de sa vie. On y trouve généralement une imitation fidèle et naïve de la nature allemande et de temps en temps l'empreinte des pensées sérieuses ou tristes que ses malheurs domestiques durent trop souvent lui inspirer.

Les Allemands parlent beaucoup du fantastique, et on dit qu'il se trouve au plus haut degré dans certaines productions d'Albert Durer, auxquelles il donne un aspect tout étrange. Suivant M. Alfred Michiels, cet élément troubla de mille manières le pur développement de ses facultés. M. Viardot (*Allemagne*, p. 20) fait mieux ; il en donne la meilleure définition que je

connaisse. Le génie d'Albert Durer, dit-il, est empreint d'un mysticisme particulier qui compose les caprices les plus déréglés de l'imagination avec les objets de la plus exacte réalité ; c'est ce qu'on appelle le fantastique. Certaines de ses gravures, comme les planches de l'Apocalypse, comme la gravure dite le Cavalier de la mort (ou le chevalier, la mort et le diable), datée de 1513, en sont les exemples les plus saisissants.

Nous n'avons pas le projet de donner une énumération de ses tableaux, malheureusement si rares en France que notre Musée du Louvre n'en possède aucun [1], mais nous empruntons à une femme dont nous apprécions le goût délicat et le tact spirituel, Mme Schopenhauer, le jugement qu'elle porte sur sa manière de peindre, jugement qui nous paraît conforme à la vérité.

Le pinceau d'Albert Durer n'a pas la sécheresse ordinaire aux vieux peintres gothiques ; il est doux et léger et donne aux caractères une expression admirable ; le coloris, le dessin, parfois même les draperies sont de toute beauté, mais malgré tout on voit qu'on est en présence d'un tableau [2].

Schorel, Hemmeling, et, avant tous, Jean Van Eyck, nous placent au milieu de leurs créations, comme si

[1] Il se trouve, assure-t-on, au Musée de la ville de Lyon un précieux portrait d'Albert Durer où il s'est représenté lui-même de trois quarts.

[2] M. Alfred Michiels dit qu'il existe sur les murailles de la Bibliothèque de Colmar treize grands tableaux d'Albert Durer, provenant d'un couvent d'Antonites à Isenheim, à deux lieues de Colmar, dont il ignore la date, et qui s'y trouve dans un état d'abandon. Une Tentation de saint Antoine serait la plus remarquable de ces peintures. Il serait important de vérifier si ces tableaux que tout le monde a oubliés, sont réellement, comme le croit M. Michiels, du grand maître de Nuremberg.

elles étaient la réalité même. Malgré tout le soin apporté par Albert Durer à l'exécution de ses ouvrages, on sent qu'il lui manque cette fraîcheur de jeunesse, cette inexprimable sérénité de l'âme, cet éclair de vie qui chez les anciens maîtres pénétrait dans le sens intime et fait qu'on s'oublie devant leurs œuvres.

Chez Albert Durer, le trait dessiné délicatement en noir qui suit le contour des têtes et reste souvent apparent, jusque dans les plis des vêtements, est sans doute tracé avec une grande habileté et par une main ferme, mais c'est en peinture une chose contre nature qu'on ne trouve pas dans les tableaux de ses imitateurs. Les couleurs d'Albert Durer, malgré leur beauté, pâlissent devant le brillant éclat de ses prédécesseurs ; ses personnages n'ont pas tous de la noblesse et de la beauté, mais ils sont d'une vérité étonnante. Le mérite de la vérité dans le dessin est d'autant plus à estimer dans Albert Durer que de son temps, quoiqu'il y eût toujours d'excellents maîtres, on commençait à entrer dans cette *manière* qui consiste à saisir l'apparence des objets plutôt que les objets eux-mêmes, qui emploie des lumières éclatantes, réfléchies, et des ombres portées trop fortes là où la nature n'en connaît pas, et, au moyen de mille artifices de ce genre, cherche à séduire l'œil et à cacher une pauvreté réelle.

Les plus beaux tableaux d'Albert Durer appartiennent à la fin de sa carrière. Nous nous contenterons de citer un admirable portrait de Jérôme Holzchner, ami du peintre, exécuté en 1526 ; ce portrait est regardé comme le chef-d'œuvre d'Albert Durer ; tout y est réuni, exécution, dessin et pensée. Deux tableaux

de la Pinacothèque de Munich, datés de cette même année, représentant les quatre apôtres, savoir : dans l'un saint Pierre et saint Jean, dans l'autre saint Paul et saint Marc, de grandeur naturelle. Il a cherché, dit-on, à y exprimer les quatre principaux tempéraments [1] avec une élévation de style et une profondeur de pensée d'accord avec les préoccupations de la réforme religieuse qui agitait alors tous les esprits et dont Albert Durer était partisan sincère, ainsi qu'il résulte de quelques pages du journal de son voyage dans les Pays-Bas, où il consigne ses inquiétudes sur le sort de Luther qui, comme on sait, s'était tenu quelque temps caché dans un château de Wartburg.

Durer avait fait présent de ces beaux tableaux au conseil municipal de sa ville natale, comme un monument qui devait y éterniser son nom et sa reconnaissance pour les honneurs qu'il en avait reçus. Ce ne fut que par suite des efforts réitérés de l'électeur Max, qu'ils furent transportés en 1627 à Munich et remplacés à Nuremberg par des copies de Vischer [2].

[1] Le tempérament mélancolique serait représenté par saint Jean qui tient une Bible ouverte ; le lymphatique aurait été attribué à saint Pierre, qui paraît se livrer à la contemplation ; saint Marc est l'homme sanguin ; saint Paul a le tempérament bilieux ou colérique.

La vue de ces quatre apôtres qui, dit M. Viardot (p. 31), semblent inspirés pour la noblesse, l'ampleur, la grandeur imposante, par le saint Marc de Fra Bartolomeo qui est peut-être la plus haute expression de force et de puissance qu'ait produite la peinture, lui ont fait penser, contre tous les renseignements biographiques recueillis sur Albert Durer, qu'il avait visité Florence. Des dessins et des gravures ont pu lui faire connaître vers la fin de sa carrière quel était le style des grands maîtres italiens, et il a pu s'en inspirer et chercher à les imiter.

[2] Ou plutôt Fischer (Jean Georges) né en 1580, mort en 1648, imitateur d'Albert Durer.

Quoiqu'il se formât après Albert Durer un nouveau style de dessin en partie fondé sur une fausse manière de comprendre l'étude des maîtres italiens et que par suite le véritable art allemand tombât dans une décadence inévitable, on ne peut croire quelle influence bienfaisante ce grand artiste exerça dans sa ville natale sur toutes les branches de l'art qu'il traitait avec une égale supériorité ; la peinture à l'huile et la miniature, la peinture en émail ou sur verre, la gravure en taille douce et en bois, la sculpture et la plastique appliquées à toutes les matières, à la pierre, au bois, au bronze, la gravure des médailles [1] et des pierres dures, toutes les branches de l'orfévrerie y occupèrent

[1] On ne connaît pas de médailles allemandes proprement dites avant l'an 1500, quoi qu'il y eût alors près de 70 ans que les artistes italiens se fussent exercées avec beaucoup de succès à ce genre d'ouvrage. Comme ces médailles étaient toutes coulées, puis ciselées, et que le modèle pouvait être sculpté soit en creux dans de la stéarite ou pierre de lard, soit fait en relief avec du bois, leur exécution ne demandait pas une pratique spéciale et était à la portée des orfèvres. Cependant Albert Durer eut la gloire d'ouvrir cette carrière à ses compatriotes. On connaît de lui les portraits de son maître Wohlgemuth, daté de 1508, d'Agnès Frey sa femme, et peut-être de son père, en 1514, de Martin Luther et de Frédéric Beheim en 1526 ; dans tous se montre la touche supérieure du maître.

Ces délicates sculptures en bois exécutées avec un sentiment de vérité et une finesse de travail très-remarquable, diffèrent par leur caractère des médailles italiennes du XV^e siècle, et servent à très-bien faire connaître quelle était l'habileté des Allemands dans la première moitié du XVI^e. (On en voit plusieurs gravées dans le *Trésor de Glyptique*.)

Celles d'Albert Durer se distinguent par une facilité et une légèreté toute spirituelle de travail. D'autres, des meilleures, très-habilement faites dans le second quart du siècle, sont d'un artiste nurembergeois dont on cherche encore le nom.

Dans l'école d'Augsbourg, où le travail a plus de précision et de finesse, on attribue les plus belles médailles à Hans Schwarts qui l'aurait emporté sur tous ses compatriotes. Il était, dit-on, contemporain d'Albert Durer et fut longtemps le commensal de Melchior Pfinzing, l'auteur du *Tewerdannckh*.

une foule d'ouvriers, et on peut difficilement s'imaginer la masse des productions artistiques de toute espèce qui sortirent des ateliers de Nuremberg et remplirent l'Allemagne et le reste de l'Europe [1].

PIERRE VISCHER.

Parmi les contemporains d'Albert Durer et les ouvriers de l'industrieuse ville de Nuremberg, il se trouvait cependant un nom dont la renommée contre balança la sienne. C'est celui de Pierre Vischer, qui eut l'honneur d'introduire le premier en Allemagne le grand style de la renaissance.

Son principal titre de gloire est la châsse de saint Sebald, placée au milieu du chœur de l'église dédiée à ce saint, et qui est encore un sujet d'admiration.

La châsse elle-même, d'une forme très-simple, mais recouverte de feuilles d'or et d'argent, date de l'année 1397. Pierre Vischer entreprit de l'élever sur un socle ou console et de l'enfermer dans une sorte d'édifice ou de dais de quinze pieds de haut, couronné de coupoles superposées d'une vieille architecture bizarre et tout-à-fait allemande, supportée par de légères colonnettes d'une forme étrange [2] et autour duquel il trouva le moyen d'attacher de nombreuses figurines ciselées avec

[1] Un bel ouvrage, publié depuis peu d'années en Angleterre, est destiné à faire connaître la curieuse école de Nuremberg; il est intulé : *Divers works of early masters in Christian decoration ; an historical account of the achievement of art from the hands of Albe r Durer, with his biography, of his master Wohlgemuth and his friend Pirkheymer, with their portraits in fac-simile, of Adam Kraft, his sacrament hauschen, — all of Nuremberg, etc.*, 2 *vol. in-folio Londres*, 1845.

[2] Dans l'ornementation architectonique de ces colonnettes en forme de candélabres dont la base est si capricieusement ornée, on trouve un

une extrême délicatesse, et qu'il embellit de toutes les richesses d'une imagination capricieuse, mais épurée par l'étude des meilleurs modèles.

On y distingue les excellents bas-reliefs qui entourent le socle, mais surtout les statues des douze apôtres, de douze pères de l'Eglise ou prophètes (de un pied onze pouces de haut)[1], qui sont d'un goût parfait et d'un style très-élevé. De charmantes figures d'enfants, de syrènes et d'êtres mythologiques, quoique d'un motif très-gracieux, exécutées avec moins de finesse, paraissent faites par ses élèves et semblent imitées avec plus ou moins de bonheur des productions de l'antiquité classique.

Pierre Vischer commença ce grand ouvrage en 1506, et ne put le terminer qu'en 1519, quoiqu'il se fît aider par ses cinq fils[2]. Une inscription apprend que cette belle châsse a été payée avec les aumônes du peuple. Cette contribution volontaire s'est élevée à la somme de 26,400 florins. Cette somme, très-considérable pour le temps, montre quels étaient alors la piété et l'amour de l'art chez les Nurembergeois; mais c'est aussi ce qui reste de plus considérable de cette époque où les arts étaient si florissants à Nuremberg[3]. Pour l'es-

mélange singulier du style ancien et du style gothique; ce mélange d'éléments hétérogènes est moins heureux dans les espèces de coupoles qui surmontent le monument.

[1] Les figures d'apôtres sont dans un style purement allemand; on peut leur reprocher des monuments forcés et trop de sécheresse dans les plis des vêtements; mais elles ont beaucoup de caractère, de la grandeur et une dignité idéale.

[2] Hermann, Pierre, Jean, Paul et Jacques.

[3] On en trouve un dessin dans le *Magasin Pittoresque* de 1843, p. 225.

M. Fortoul (de l'*Art en Allemagne*, t. II, p. 461) porte un juge-

prit, le naturel, la finesse d'exécution, Pierre Vischer eut, au commencement du XVIe siècle, de nombreux émules en Allemagne; mais il posséda seul plus que tous le goût pur et le grand style de l'école florentine, et eut cet avantage immense que l'emploi qu'il en fit ne lui ôta rien de son originalité, et sembla, loin de le réduire comme tant d'autres de ses compatriotes au rôle de simple imitateur, accroître l'énergie de son talent, et lui permit d'empreindre ses ouvrages d'une physionomie tout allemande.

Pierre, reçu maître en 1489, mort en 1522 ou 1529, était fils d'Hermann Vischer (dit l'Ancien, pour le distinguer de son fils).

Il existe d'Hermann une cuve baptismale en bronze dans l'église de Wittemberg ; elle est ornée de la figure des apôtres, et fut exécutée en 1457. Sans avoir un très-grand mérite, cet ouvrage indique qu'on a voulu animer les vieux types, dont quelques-uns offrent une certaine réminiscence de l'antique. Dans les monuments funéraires de bronze, qu'on attribue à Pierre Vischer, et qui furent exécutés à Bamberg en 1492, à Magdebourg en 1495, à Breslau en 1496, à Bamberg en 1505, on voit qu'il a changé plusieurs fois de manière ; il s'est éloigné d'abord de celle de son père, pour imiter l'exécution aiguë et rude nurembergeoise ou d'Adam Kraft, exécution bien différente de celle de la châsse de saint Sebald. Nous le trouvons dans celle-ci entièrement libre de ce

ment différent sur le mérite et le caractère des diverses sortes de figures de la châsse de saint Sebald. Il y a un mélange de statuettes dans le véritable goût allemand et d'autres, comme les syrènes, comme les figures nues assises au pied des colonnes, qui ont les formes allongées et fuyantes du Primatice, d'autres enfin qui semblent empruntées à Michel-Ange.

style découpé opposé à la pratique allemande et ayant surtout cherché à développer cette dernière en y ajoutant les éléments de l'art antique.

Pour se rendre raison de l'existence de ce dernier élément, on s'est d'abord imaginé que Pierre Vischer avait fait plusieurs voyages en Italie et qu'il y avait étudié les chefs-d'œuvre de l'école florentine ; mais outre qu'il est difficile de faire accorder ces voyages avec les nombreux monuments qu'il a successivement produits en Allemagne, on a des motifs pour croire que c'est son fils aîné, Hermann Vischer, qui alla en Italie et en rapporta de nombreuses études qui servirent à la pratique de son père et de ses frères.

Des ouvrages de Pierre Vischer exécutés après la châsse de saint Sebald, comme des bas-reliefs à Ratisbonne, à Wittemberg, à Erfurt, de l'an 1521, des monuments funèbres de 1525 à Aschaffenbourg, de 1527 à Wittemberg, sont encore plus empreints des souvenirs de l'antique ou du style de la renaissance florentine.

Hermann Vischer, qui paraît le plus habile des enfants de Pierre, a exécuté en 1534 le tombeau d'un électeur à Wittemberg ; l'ordonnance est analogue à celle des monuments exécutés par son père, mais le style en est moins pur.

Le portrait d'Hermann Vischer se trouve sur une médaille datée de 1507 qui paraît son ouvrage et qui est une imitation évidente des médailles italiennes. (Voyez la pl. I^re^, n° 3, des médailles allemandes du *Trésor de Glyptique*.)

Il existe une autre médaille représentant son frère Pierre Vischer, âgé de 22 ans en 1509. (Voyez le n° 7 de la même planche.)

On attribue à Jean, frère de ces derniers, un grand bas-relief en bronze représentant une madone exécutée en 1530 pour l'église d'Aschaffenbourg, et dans l'église de la cour de Berlin la tombe de l'électeur Joachim Ier, datée de la même année.

VEIT STOFF [1].

Un autre sculpteur de Nuremberg, Veit ou Gui Stoff, exécuta dans le style d'Albert Durer dont, peut-être, il était l'élève, des ouvrages également fort remarquables, parmi lesquels on cite surtout la *Salutation évangélique* qu'il fit dans l'année 1518 pour l'église de Saint-Laurent de Nuremberg.

Devant l'autel et à une élévation suffisante, on voit pendre librement de la voûte, au milieu d'un rosaire de 13 pieds de haut et de 11 pieds de large, les figures en bois peint et doré de la Sainte-Vierge et de l'ange Gabriel, entourés d'autres petits anges. Au-dessus du rosaire, on a représenté Dieu le Père, aussi au milieu d'anges en adoration et porté par un autre ange. Dans le rosaire lui-même, on a placé de petits bas-reliefs

[1] M. Kugler l'indique comme étant de Krakovie et, s'il n'y a pas d'erreur dans ses chiffres, comme né en 1447 et mort seulement en 1542. Cet artiste mettait dans ses productions une délicatesse toute particulière et une grâce naïve ; il donnait surtout aux figures de femmes un agrément remarquable. Il n'est pas exempt de manière surtout dans les plis des draperies qui n'ont pas assez de largeur et de simplicité. Veit Stoff ne se rendit à Nuremberg qu'au commencement du XVIe siècle ; il a dû passer ses meilleures années dans son pays où l'amour des Jagellons pour l'art et le luxe avait contribué sans doute beaucoup à l'encouragement des artistes. A ce sujet, on doit faire remarquer que les églises des villes de la Haute Hongrie, située au pied des Carpathes (alors sous la domination polonaise), renfermaient de nombreux autels en bois sculpté semblables à ceux dont il est question et dont quelques-uns sont fort renommés.

ronds qui ont pour sujet les sept joies de Marie, et tout au-dessous se trouve le serpent dont la Vierge doit écraser la tête.

Les têtes de ces figures sont un peu rondes, et leurs formes ne sont pas des plus belles, mais elles ont beaucoup de noblesse, et quoique les draperies voltigeantes et découpées offensent les règles de la plastique, cet ouvrage n'en tiendra pas moins un rang très-distingué.

La pensée d'avoir suspendu librement en l'air une pareille composition dont tous les contours se détachent nettement est originale, et l'exécution en est très-soignée. Cette sculpture s'étant détachée en 1817, se brisa en mille pièces, mais on parvint à la restaurer très-habilement.

La plupart des peintres qui appartiennent à l'école d'Albert Durer imitèrent sa manière de peindre et de dessiner ; ils firent presque tous preuve d'une certaine habileté pratique, mais ne purent atteindre la hauteur et le sérieux de ses pensées, ainsi que ce que ses compositions ont de poétique.

A l'exemple de leur maître, ils furent généralement peintres et graveurs. Nous nous contenterons de les indiquer rapidement.

### HANS VON KULMBACH.

Son nom de famille est Wagner, et il fut d'abord élève de Jacob Walch, peintre de Nuremberg, contemporain de Wohlgemuth.

Le catalogue de la Pinacothèque de Munich dit qu'il est né en 1500 et mort en 1545. Mais ces dates

sont fautives, puisqu'on lui attribue le grand tableau d'autel du chœur de l'église de Saint-Sebald de Nuremberg, peint en 1513. Dans le panneau central on voit la Vierge, tenant son enfant, assise sur un trône. Deux anges soutiennent une couronne sur sa tête ; un troisième ange assis au pied du trône joue du luth, et quatre autres debout l'accompagnent. A gauche et à droite se trouvent sainte Catherine et sainte Barbe. Cette disposition rappelle celle de beaucoup de tableaux de l'école vénitienne. Sur le volet de droite, auprès de saint Pierre et de saint Laurent, est le portrait du chanoine donateur, Laurent Tucher, mort en 1503.

Sandrard dit qu'il possédait un dessin à la plume fait en 1511 par Albert Durer pour ce tableau ; mais l'exécution, bien différente de celle de ce maître, paraît devoir être attribuée à Jean de Kulmbach, qui y fait preuve des meilleures qualités.

Les têtes, à l'exception de celle de la Vierge où il a moins réussi, sont d'une noblesse remarquable ; les proportions sont sveltes, sans que les formes du nu soient maigres; les mains sont fort agréables ; les draperies d'un dessin pur et d'un grand style ; il s'y montre une beauté et une grâce qui étaient étrangères à Albert Durer. La couleur est brillante et claire, tantôt délicate, tantôt puissante et nourrie.

Ce tableau est certainement le chef-d'œuvre de Jean de Kulmbach.

### HANS OU JEAN SCHEUFFELIN.

D'une famille originaire de Nordlingen, né en 1492, mort en 1550, élève d'Albert Durer, il est plus connu

par ses gravures que par ses tableaux. Nous avons cité à l'article d'Albert Durer le livre du fameux chevalier Tewerdannckh, dont les nombreuses gravures sont son ouvrage, quoiqu'on les ait attribuées à Albert Durer et à Burgmair. Il est probable qu'elles ont été taillées dans le bois sur ses dessins par des ouvriers habitués à ce genre de travail.

Ce qu'il a fait de plus considérable comme peintre, et ce qui lui assigne un rang supérieur à celui que lui donneraient certainement ses autres ouvrages, est un autel daté de l'an 1521 qui se trouve dans l'église principale de Nordlingen. Le tableau central représente le Christ pleuré par les saintes femmes et les disciples, après qu'on l'eût descendu de la croix. Quoique la composition et le dessin aient la plus grande conformité avec les œuvres d'Albert Durer son maître, Scheuffelin montre dans cette peinture un sentiment plus vif et plus élevé pour la beauté de la forme, pour la grâce du mouvement, pour la noble expression de la douleur ; cette production appartient à ce qu'a fait de mieux l'école entière d'Albert Durer.

On y trouve une certaine imitation des œuvres de son compatriote Frédéric de Herlen, et sa couleur est plus chaude, plus harmonieuse, mieux nourrie que dans les tableaux du maître de Nuremberg.

Une autre composition également très-importante de Scheuffelin se voit dans l'église de l'ancien couvent d'Anhausen, non loin d'Œttingen. C'est un autel qui contient seize tableaux de ce peintre et a pour sujet central le Couronnement de la Vierge.

HENRI ALDEGREVER.

Né en 1502 ou 1505 à Sœft, en Westphalie, mort en 1555 ou 1562, il fut peintre et graveur. Il s'attacha surtout à imiter les gravures d'Albert Durer, et exécuta ses planches avec beaucoup d'esprit et de variété.

BARTHOLOMÉE ET HANS SEBALD BEHAM [1].

Ce sont deux frères nés à Nuremberg. On dit le premier né en 1496 ou 1502, et mort en 1540, quoiqu'on cite des gravures qui portent sa marque et la date de 1551 ; le second né en 1500, est mort en 1550.

Le Musée du Louvre possède de ce dernier un tableau fait en 1534 pour un archevêque de Mayence, Albert de Brandebourg, et représentant quatre sujets différents de l'histoire de David. Les figures sont petites, pleines d'esprit et de vie, très-bien dessinées dans le costume et le goût du temps. Le paysage est riche, d'un ton clair et doré, avec des lumières brillantes ; il est traité très-habilement dans la manière d'Albert Durer. Quelques épisodes plaisants laissent apercevoir la tournure habituelle d'esprit du peintre. Ce tableau est un bijou d'autant plus précieux qu'il n'existe aucun autre ouvrage du même genre de Hans Beham ; on ne connaît de ce maître que de jolies petites gravures et six miniatures qui ornent un livre de prières conservé dans la bibliothèque d'Aschaffenbourg, livre fait en 1531 pour le même archevêque de Mayence de qui provient le tableau du Louvre. Ces dessins, qui ont le monogramme d'Hans Beham, exécutés dans le genre des miniatures françaises, sont très-remarquables par

[1] Ou Bôhm ou Behem.

la simplicité de la composition et par la vérité de l'expression.

Le même manuscrit renferme deux autres miniatures faites par Nicolas Glockenthon ou Glockendon, artiste nurembergeois qui, ainsi que son père Georges Glockenton, se livrait entièrement au métier d'enlumineur ou de miniaturiste; mais elles sont bien inférieures à celles de Hans Beham.

On apprend par une lettre d'Albert Durer publiée en 1842 que l'électeur de Mayence l'avait chargé d'orner un autre missel [1] de ses dessins, mais qu'il fit en sorte que cette besogne fût confiée à Glockenton qui faute d'occupation se trouvait dans le besoin. Ce dernier avait beaucoup d'adresse de main, mais le dessin de ses figures laisse souvent à désirer; la plupart de ses compositions sont tirées des gravures d'Albert Durer, de Martin Schongauer, de Cranach, de Lucas Kruk ou le maître à la cruche, lequel mourut à Nuremberg en 1535 [2].

### ALBERT ALTDORFER.

Altdorfer, que l'on dit être d'Altdorf en Suisse ou d'Altdorf en Bavière, né en 1440, mort à Ratisbonne en 1538, est un des plus spirituels élèves de l'école d'Albert Durer; il sut donner un caractère poétique à ce qu'il y avait de fantaisie dans les compositions de l'époque. Quelques-unes de ses planches ont été publiées comme

[1] Conservé aussi à Aschaffenbourg, daté de 1524, ainsi qu'un livre de prières de 1531.

[2] On connaît en outre les estampes d'un graveur de Nuremberg nommé Albert Glockenton, qui travaillait vers 1540 et était sans doute de la même famille.

étant d'Albert Durer, et en France on le connaissait sous le nom de Petit Albert.

Parmi ses tableaux, on cite particulièrement comme exécuté avec beaucoup de délicatesse celui de la galerie de Munich qui a pour sujet la bataille d'Arbelles (n° 169).

GEORGES PENS.

Né à Nuremberg en 1500, mort à Breslau vers 1556[1].

Il fut d'abord élève d'Albert Durer, mais il passa ensuite, dit-on, à l'école de Raphaël où il apprit à apprécier la beauté de la forme, sans abandonner pour cela le goût propre à son pays.

On a de lui nombre de gravures fort estimées, mais il ne fit que peu de tableaux d'histoire. La galerie du Louvre a sous le n° 635 une demi-figure de l'évangéliste saint Marc, dont le caractère est noble et digne, le dessin vigoureux, le ton des chairs très-chaud. Il a les qualités d'un maître qui a réussi plus qu'aucun autre artiste peut-être à joindre la vérité allemande à la grâce italienne [2].

JACQUES OU JACOB BINK.

Né à Nuremberg ou à Cologne vers 1520, mort à Rome vers 1560, Bink suivit une direction analogue au précédent. Comme Pens, il alla en Italie, travailla avec Marc-Antoine Raimondi, et employa son burin à re-

[1] On avait dit qu'il était mort en 1550, mais on a de ses gravures datées de 1554.

[2] M. Fortoul fait un grand éloge d'un tableau de Pens du Musée d'Augsbourg, d'après lequel il a cru pouvoir juger le talent d'Albert Durer.

produire plusieurs compositions de Raphaël et des autres maîtres italiens.

---

ECOLE DE LA SOUABE.

A côté de l'école si brillante de Nuremberg, il s'était formé en Souabe, et particulièrement à Augsbourg, son point central, des artistes distingués qui, jusqu'à un certain point indépendants de ceux de la Franconie, méritent d'être mentionnés à part. Un des principaux est :

HANS OU JEAN BURGMAIR, D'AUSGBOURG.

C'est à tort qu'on a rangé ce peintre, né en 1473, mort en 1559[1], parmi les élèves d'Albert Durer[2], qui n'était que de très-peu plus âgé que lui. Il a d'ailleurs des qualités tout-à-fait distinctes de celui-ci. Sa composition, sa couleur, sa manière de peindre sont différentes. Ses têtes ont quelque chose qui les fait ressembler à des portraits, et leur expression n'est pas religieuse ; les membres ont la maigreur de ceux de la plupart des productions allemandes des premières années du XVI[e] siècle. Quant à l'harmonie, au choix, à la fraîcheur des couleurs, à l'entente de la perspective aérienne, au talent de peindre, Burgmair l'emporte positivement sur Albert Durer qui de son côté lui est supérieur pour le dessin. Un des meilleurs tableaux de

[1] Cette date a été trouvée dans les archives d'Augsbourg ; on avait placé sa mort en 1517. Il serait cependant possible qu'on ait confondu deux [illegible] du même nom.

[2] [illegible]

Burgmair, daté de 1508, se trouve à Nuremberg, chez M. Hartel ; il représente la Vierge assise sur un trône de marbre au milieu d'un paysage. Quoique sa tête ait l'air d'un portrait, elle a de la noblesse et son expression est vraiment virginale. La couleur est à la fois d'une chaleur remarquable, claire et puissante. Le paysage est habilement exécuté ; tout jusqu'aux plantes qui occupent le premier plan y est rendu d'une manière très-soignée.

Il est à regretter que dans un ouvrage où le peintre a montré un talent si distingué dans les parties principales de son art, il se trouve qu'il ait donné à l'enfant Jésus tant de laideur, et l'ait placé d'une façon si contraire au bon goût que l'impression produite par ce tableau en soit désagréable.

On a exécuté d'après les dessins de Hans Burgmair plusieurs suites de gravures en bois fort recherchées et que nous avons déjà indiquées à l'article d'Albert Durer. L'une est connue sous le titre des Triomphes de l'empereur Maximilien I$^{er}$, l'autre sous celui de Weiss Kunig. M. Kugler lui attribue aussi les dessins du Tewerdannckh que nous avons vu plus haut porter la marque de Hans Scheuffelin.

### MATHIEU GRUNEWALD.

Né à Aschaffenbourg, mort en 1510, Mathieu est placé dans le catalogue de la Pinacothèque au nombre des élèves d'Albert Durer. On trouve à Munich les œuvres principales de cet habile artiste qui se distingue par l'indépendance de son talent et tient rang parmi les meilleurs peintres de l'école de la haute Allemagne. Il atteint parfois dans ses compositions à un grandiose

surprenant. Son dessin est solide, les caractères ont quelque chose de la dignité des productions des peintres de la Franconie, en y ajoutant plus d'efforts pour arriver à la beauté des formes, surtout chez la femme. Le goût pur des draperies, le choix et la disposition des couleurs indiquent particulièrement l'influence de l'école de Souabe, où il a pu étudier la peinture. Aussi le travail est-il franc, très-bien fondu et le modelé est-il bien marqué.

La plupart de ses figures, surtout celles de femmes, rappellent d'une manière frappante les figures de Lucas Cranach. Cette ressemblance est évidente en général pour le dessin des mains, le costume et la couleur. Cela doit faire supposer que Grunewald est un élève de Cranach, plutôt que de l'attacher sans motifs suffisants à l'école d'Albert Durer, comme l'indique le livret de la Pinacothèque de Munich.

M. Waagen attribue à Mathieu Grunewald un autel du couvent d'Heilsbronn, composé, comme ceux qui sont sortis de l'atelier de Wohlgemuth, d'un tabernacle formé de figures et de bas-reliefs en bois sculpté, peintes et dorées avec beaucoup de délicatesse, d'un bon travail, et dont les têtes sont agréables quoique uniformes. A l'extérieur, sur les volets, on a peint plusieurs saintes et le portrait plein de vie d'un abbé donateur de cet autel. Ces figures appartiennent aux plus belles compositions que l'art allemand ait produites à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Les têtes sont d'une rare beauté de forme, l'expression pure, chaste et noble, les proportions déliées, les attitudes simples et élégantes, les vêtements d'une vérité surprenante et les plis fort simples; rien n'est agréable comme la couleur à la fois claire

et brillante. Pour le sentiment, la grâce et la vérité, ces figures ont une grande analogie avec celles de Holbein [1].

### BARTHÉLEMY ZEYTBLOM.

Ce peintre, qui florissait dans la seconde moitié du xv[e] siècle et au commencement du xvi[e], après avoir été longtemps oublié, reprend aujourd'hui rang parmi les artistes dont on doit rappeler les titres avec honneur.

M. Waagen lui attribue un tableau de la chapelle Moritz de Nuremberg que le catalogue donne à Hans Baldung Grien [2]; il a pour sujet la Sainte-Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne ayant à leurs côtés quatre saintes à mi-corps. Les visages un peu uniformes sont fins et animés, les nez sont droits et petits, le ton des chairs est délicat, clair et rougeâtre, les mains sont longues et maigres.

### LUCAS DE CRANACH.

Lucas Muller ou Sunder est né en 1470 ou 1472 à Cranach, petite ville de Franconie, de l'ancien diocèse de Bamberg [3]. Son père fut son premier maître dans

[1] Si Grunewald est mort en 1510, il n'a pu rien imiter de Holbein qui n'était alors qu'un enfant.

[2] Ce Jean Barthélemy Baldung ou Jean Grun ou Grien, né en 1470, est mort en 1545. Il florissait, selon d'autres, de 1511 à 1534 ; il signait Baldung. On trouve dans quelques-uns de ses ouvrages une imitation très-soignée de la nature.

[3] Il existe des biographies spéciales de ce peintre ; elles ont pour titre : *Historisch kritisch Abhandlung uber das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Malers Lucas von Cranach*. Hambourg, 1761, par Reimer, conseiller du roi de Prusse. C'est peut-être le même ouvrage qui a paru à Hambourg en 1762, sous le titre plus

l'art du dessin. On dit qu'après ces études préliminaires, il voyagea dans les Pays-Bas, dont il visita les principaux ateliers, et qu'il dut aux peintres néerlandais le caractère de ses ouvrages. On lit dans les Annales saxonnes de Muller que Lucas de Cranach accompagna l'électeur Frédéric le Sage dans son pèlerinage à la Terre-Sainte, fait en 1493, et qu'il y dessina les monuments les plus remarquables de Jérusalem. Ce voyage de Lucas reste cependant un point douteux, et on ne trouve rien dans ses nombreuses productions qui y ait rapport [1].

Peu après être venu s'établir à Wittemberg, il se maria à la fille d'un bourgmestre de Gotha appelée Barbara Breugbier, qui était, dit-on, si laide, qu'il ne put jamais se résoudre à faire son portrait ; il n'en vécut pas moins fort heureux avec elle et en eut quatre enfants, deux fils et deux filles.

L'électeur de Saxe Frédéric le Sage, qui fonda en 1502 l'Université de Wittemberg, nomma Lucas de Cranach peintre de sa cour et l'ennoblit en 1508 ; il lui donna des armoiries que ce dernier plaçait comme marque de ses ouvrages ; c'était un serpent noir ayant

abrégé de *Leben des beruhmten Malers Lucas Cranach.*

Le livre de C. Reimer a été analysé dans le *Journal Etranger*, d'août 1762, édité à Paris par l'abbé Arnaud, et cet extrait a été accompagné de notes et de réflexions par Mariette. *L. Cranachs Leben and Werke von Joseph Heller.* Bamberg, 1821, in-8°. L'*Histoire de l'Hôtel-de-Ville et des magistrats de Wittemberg*, ouvrage de *Paul Gottlieb* KETTNER, imprimé en 1734, renferme beaucoup de renseignements sur Lucas de Cranach.

[1] La suite du duc de Saxe était très-nombreuse ; elle se composait de huit comtes, trente-cinq nobles, neuf prélats savants et gens d'église, sans compter les gens de service. Il se peut très-bien qu'on ait oublié dans cette énumération le nom d'un peintre alors fort jeune, qu'on avait cependant admis dans le cortége princier.

une couronne rouge sur un écu jaune avec un rubis dans la gueule [1].

Dans l'été de l'an 1509, il se rendit par l'ordre de son souverain une seconde fois dans les Pays-Bas pour y peindre à Malines le portrait de Charles-Quint, alors âgé de 8 ou 9 ans. On dit qu'il fit aussi alors avec du charbon sur la muraille un portrait de l'empereur Maximilien très-remarquable par sa ressemblance. L'art de saisir rapidement la ressemblance était une qualité particulière à Cranach; cet artiste était très actif, et jusqu'à la fin de sa longue carrière il ne cessa de produire une grande quantité de tableaux et de dessins; beaucoup de ceux-ci furent gravés sur bois et plusieurs de ces dernières planches, imprimées sur vélin puis peintes et dorées, servaient d'ornement à des Bibles et remplacaient les manuscrits à miniatures qui étaient d'un prix si considérable. En 1519 (et non en 1533 comme on l'a dit), Lucas de Cranach fut élevé à la dignité de bourgmestre de Wittemberg. C'est probablement alors qu'il contracta une amitié si intime et si solide avec Martin Luther, lequel préludait aux combats théologiques qui eurent sur les destinées de l'Europe une si grande influence. Lucas de Cranach fut le confident du réformateur; il l'encouragea à épouser Catherine de Bora; il fut l'un des témoins de ses fiançailles et de son mariage qui eut lieu en 1525. Luther à son tour consola Lucas de Cranach que la perte de son fils aîné Jean, mort en 1536 en Italie où il était envoyé par l'Université, avait jeté dans l'abattement. Luther et Cranach avaient soin de s'écrire lorsqu'une absence

[1] Il y a cependant des gravures datées de 1506 où cet écusson se trouve avec les armes de Saxe.

les séparait ; on trouve dans cette correspondance que Cranach procura à Luther la vue de tous les joyaux et pierreries du trésor de l'Electeur, et qu'il s'en servit pour la traduction de l'Apocalypse.

Le portrait de Luther est un de ceux que le peintre a le plus souvent exécuté et avec le plus d'amour et de succès, sous toutes sortes de costumes.

Lucas continua d'être en faveur auprès des Electeurs Jean le Constant et Jean Frédéric le Magnanime qui succédèrent à Frédéric le Sage, et Cranach resta toujours fidèle à ce dernier, malgré la profonde infortune qui accabla la fin de sa carrière. Lorsque ce prince devint prisonnier en 1547 après la bataille de Muhlberg, et pendant que Charles-Quint assiégeait Wittemberg, Cranach désira lui être présenté. L'empereur l'accueillit très-bien, l'entretint longtemps dans sa tente et lui dit de lui demander une grâce. Ce respectable vieillard, âgé alors de 75 ans, qui ne s'était jamais agenouillé que devant Dieu, fléchit le genou devant l'empereur et lui demanda en versant des larmes la liberté de son maître. « Tu sauras, répondit tranquillement Charles-Quint en s'éloignant, « que je viens de lui faire grâce. » On sait ce qu'entendait l'empereur par ces paroles ; après avoir fait condamner Jean Frédéric à la peine de mort par un tribunal que présidait le duc d'Albe, il lui fit l'affront de lui donner sa grâce et le retint cinq ans dans d'étroites prisons.

Lucas de Cranach, quoique bien vu de l'empereur, n'en voulut rien accepter et refusa le titre de peintre impérial qu'il lui offrit, et lorsqu'il lui envoya en présent une coupe pleine de ducats, il se contenta d'en prendre une pincée et renvoya le reste.

Malgré son âge avancé, Lucas de Cranach abandonna tout ce qu'il possédait au monde pour partager volontairement la captivité de son malheureux maître ; il avait perdu sa femme depuis six ans, mais il avait à Wittemberg des enfants et des petits-enfants, des parents et des amis ; il ne pensait plus qu'à une chose, à soutenir par ses consolations le courage d'un prince que tout le monde avait abandonné. Il se laissa traîner avec lui de prison en prison ; il priait avec lui, il lui lisait la Bible et les écrits de Luther, et dans les heures les moins sombres, par la variété de ses dessins, il le transportait en imagination loin des murs qui les renfermaient l'un et l'autre. Il se consacra à cette pieuse occupation jusqu'à l'année 1552 que s'ouvrit leur prison. Cranach suivit à Weimar le prince auquel il avait montré tant de dévouement, mais il ne jouit qu'une année du bonheur acheté si cher de voir son maître en liberté et de vivre en sa société aimé et honoré de tous.

Lucas de Cranach mourut en 1553. Sur la pierre de son tombeau qui existe encore à Weimar dans le cimetière de l'église de Saint-Jacques, il est représenté de grandeur naturelle, sa palette à la main, et une inscription latine témoigne des regrets de l'Electeur qui le rejoignit dans la tombe peu de mois après [1].

Les tableaux de Lucas de Cranach ont beaucoup de naturel et de vérité, mais il leur manque la connaissance de la perspective aérienne et cette inspiration poétique, cette force intérieure qui donne à un ou-

[1] Il ne mourut pas à Wittemberg, ainsi que le dit M. Alfred Michiels dans ses *Etudes sur l'Allemagne*.

vrage même à peine ébauché le mérite de frapper l'esprit comme s'il était terminé. C'est cependant seulement ainsi que les œuvres de la peinture apparaissent vivantes et vous transportent par une véritable illusion au milieu de l'action qu'elles représentent.

Tous les personnages de Lucas Cranach sont en pleine lumière, et le peu d'ombres qu'il n'a pu éviter se trouvent quelquefois à contre-sens. Ses tableaux ont rarement, pour ce motif, un effet pittoresque satisfaisant. Le choix de ses mouvements est ordinairement peu heureux et il s'écarte souvent du bon goût, quoiqu'il soit loin de manquer d'invention et quoiqu'il y ait quelquefois beaucoup de naturel dans ses compositions. On doit lui reprocher d'arrêter trop ses contours qui ont plus d'exactitude que de justesse et de s'occuper plus de l'exécution minutieuse des détails que de faire produire à l'ensemble un effet harmonieux. Il en résulte que la plupart des têtes qu'il a peintes ont quelque chose de biais, quoique chacune des parties considérée à part paraisse d'une vérité et d'un naturel parfaits. Quant à l'emploi de la couleur qui est puissante, chaude, délicate, il marche l'égal des meilleurs peintres allemands, et ses tableaux ont conservé malgré leur ancienneté un éclat, une fraicheur et une vie qui ne leur ont rien fait perdre de leur beauté première [1].

[1] Mariette remarque à ce sujet que ce qui a conservé fraîches les couleurs des tableaux de Cranach, c'est qu'il ne les tourmentait pas [illegible] et qu'il les employait presque toujours entières. Il ajoute [illegible] Les anciens maîtres [illegible] et sans harmonie. [illegible]

Il plaçait les personnages dont il faisait les portraits dans un repos complet et les reproduisait avec une scrupuleuse fidélité ; ils étaient vrais et ressemblants, mais il ne cherchait ni à les embellir ni à en dissimuler les imperfections. Aussi presque aucune des femmes qu'il a peintes n'a de véritable beauté. Il réussissait beaucoup moins lorsqu'il fallait exprimer les passions ou les violentes émotions de l'âme et dans les sujets d'imagination où il n'était pas soutenu par la présence du modèle.

Le meilleur ouvrage de Cranach est le grand tableau d'autel de l'église principale de Weimar. Sur le panneau du milieu, il a représenté le Christ en croix, non sans une certaine noblesse, quoiqu'un peu maigre (les bras ont particulièrement ce défaut). Tout auprès de la croix et à sa droite le Sauveur est représenté une seconde fois de grandeur naturelle, comme vainqueur de la mort et de Satan qui se roulent sans force sous ses pieds, pendant qu'il les perce avec une brillante lance de cristal. Cette figure est bien supérieure à celle du Crucifix ; les traits du visage ont beaucoup de dignité et cette tête du Christ doit prendre place au rang des meilleures. A gauche de la croix, saint Jean-Baptiste debout montre d'une main le Sauveur et de l'autre l'agneau symbolique qui est aux pieds du Crucifix. Ce saint Jean a beaucoup souffert des injures du temps ; on ne lui trouve d'ailleurs ni assez d'élévation, ni assez de sérieux dans l'expression. Auprès de saint Jean Lucas s'est représenté lui-même [1] vêtu de noir, les

[1] On dit que Cranach ne voulut point recevoir d'argent pour ce tableau, en considération de ce qu'il lui avait été permis de placer son portrait à côté de celui de son prince.

mains jointes, et à côté de lui sur le devant Martin Luther tenant une Bible ouverte dans laquelle il indique les passages qui ont rapport à la rédemption achetée par le sang de Jésus-Christ. Ces deux derniers personnages sont les mieux rendus de tout le tableau et saisissent fortement l'attention. Les mains de Lucas de Cranach sont aussi vraies que belles, la tête et la longue barbe du respectable vieillard sont parfaitement exécutées jusque dans leurs moindres détails sans que cela tombe dans la minutie ; le jet de sang qui du côté de Jésus-Christ tombe sur le sommet de la tête du peintre produit un effet assez singulier ; le caractère sérieux, grandiose et digne de Luther est au-dessus de toute description. Tout, dans ses moindres traits, dans son attitude, exprime clairement sa puissante intelligence, son mâle courage, son dévouement absolu pour ce que sa conscience lui faisait connaître être juste. La tête de Luther est traitée avec un soin tel qu'on pourrait dire que c'est un ouvrage à la Denner, si on ne craignait pas par là de rappeler ce qu'il y a de singulier dans les tableaux de ce peintre et dont le portrait de Luther n'a aucune trace.

Rien n'est vrai, frais et terminé comme les plantes et les fleurs du premier plan dont l'imitation est très-précieuse, mais le paysage laisse apercevoir que le talent de Lucas de Cranach ne le portait pas vers ce genre de peinture. Il en est de même des scènes du fond où il a dessiné de petites figures [1] dont le teint est sec et noir et la couleur appliquée avec peu de délicatesse. D'autres figures dont la proportion est d'un

[1] Elles ont pour sujet les Israélites réunis autour du serpent d'airain et l'Annonciation faite aux bergers.

pied environ, comme celles de Moïse et de David [1] sont bien mieux dessinées et coloriées que celles des derniers plans. Cette composition qui est le chef-d'œuvre du maître, excellente dans les détails, défectueuse dans l'ensemble, n'est pas exempte d'une certaine confusion due à ce que Cranach ignorait la bonne distribution de la lumière et à son inaptitude à rendre les objets éloignés. Le portrait de Luther y est si vivant, les moindres détails en sont rendus avec une si grande perfection qu'il est probable qu'il a été fait avant sa mort arrivée le 18 février 1546; mais les deux volets paraissent avoir été exécutés plus tard. Sur l'un d'eux on a représenté l'électeur Jean Frédéric et son épouse, agenouillés devant un prie-Dieu. Leurs trois fils dans une même posture occupent le second volet; Jean-Ernest, leur quatrième fils, mort en 1553, n'y est pas représenté, et cette circonstance, aussi bien que la cicatrice apparente à la joue de l'Electeur et que produisit la blessure qu'il reçut à la bataille de Muhlberger, rendent plus que vraisemblable que cette partie de tableau est le dernier ouvrage du peintre qui, comme nous l'avons vu, est mort cette année même à 81 ans. Il est difficile d'imaginer qu'il l'ait peinte dans la prison du prince, à cause de sa grandeur et de l'embarras du transport, et on ne peut guère attribuer à un autre ces deux volets, car alors il n'y avait ni à Weymar, ni dans les environs, personne en état de les exécuter aussi bien.

Il se pourrait cependant que Lucas de Cranach le

[1] On aperçoit aussi derrière des rochers d'or d'où s'échappent les flammes de l'enfer, la mort et le diable chassant un homme nu vers l'abîme.

fils, instruit par le père dans l'art de la peinture, l'ait aidé dans ce travail ou l'ait terminé après sa mort. Ces portraits sont très-bien peints et d'une très-bonne couleur, quoiqu'ils ne vaillent pas ceux de Luther et de Cranach du tableau du milieu.

Lucas de Cranach le Jeune n'atteignit jamais la renommée de son père, quoiqu'il réussît bien dans le portrait où il se montra très-bon coloriste. On rencontre de ses tableaux à Weimar, à Dresde et surtout à Wittemberg qu'il habitait et dont il fut bourgmestre. Il mourut en 1586, à 71 ans; ses descendants vivent encore dans le Brandebourg.

Le Musée du Louvre ne possède de Lucas de Cranach le père que des échantillons tout-à-fait insignifiants et même douteux. Ce sont sous le n° 399 un portrait de l'électeur de Saxe, Jean-Frédéric le Magnanime; n° 1326 une Vénus dans un paysage avec un monogramme et la date de 1529.

C'est une reproduction peu importante d'un sujet souvent traité par le peintre.

N° 398. Ce portrait présumé de Jean Frédéric le Magnanime est celui de l'électeur Frédéric le Sage; ce n'est qu'un médiocre ouvrage exécuté par un élève de Cranach.

Le n° 397 qui a pour sujet le sacrifice d'Abraham est attribué par M. Waagen à Corneille Matsys, appelé aussi Met, peintre néerlandais, qui florissait de 1540 à 1560[1]. C'est une peinture exécutée avec beaucoup de délicatesse par ce maître qui traita un des premiers

1 C'est le [illegible] de Jean Metsys ou Massys, fils de Quentin, [illegible] contemporain. Un paysage de Corneille Massys, daté de [illegible], avec le monogramme C.M.E., se trouve au Musée de Berlin.

[redacted]



de cette manière le paysage historique, mais qui est plus connu comme graveur. Le n° 1325 qui représente les couches de la Vierge, est donné par le directeur du Musée de Berlin à Bernardin Van Orley, élève de Raphaël, qui florissait de 1510 à 1550 et que nous avons mentionné dans l'école italienne. Ce tableau est bien composé ; les têtes ont de la noblesse ; le ton un peu froid doit le faire rapporter aux derniers temps du maître.

Pour donner un exemple de la manière dont Lucas de Cranach et les peintres allemands de son temps dessinaient le nu, nous donnons le trait d'un petit tableau appartenant à M. Quedeville, et dont une répétition ou l'analogue se trouve dans la maison gothique du parc de Worlitz, et que le catalogue désigne sous le titre du *Chevalier entre les deux routes*. Il représente un chevalier couvert d'une armure complète et paraissant endormi. Trois jeunes filles nues se tiennent devant lui : un voile coloré flotte autour de leurs hanches ; leur tête est parée de chaînes, d'un filet et d'une sorte de chapeau ; entre les jeunes filles et le chevalier, on aperçoit un vieillard portant une armure dorée ; des ailes et des becs d'oiseaux ornent son casque ; il a les jambes nues à partir du genou et semble regarder ces belles femmes avec mépris ; une colline pierreuse occupe le fond. M. Alfred Michiels croit reconnaître dans ce sujet une vieille histoire du Tannenhauser qui fut entraîné vers la montagne de Vénus. Le tableau de M. Guedeville offre des changements dans les détails, mais le sujet est le même [1]. (Planche LVIII.)

[1] Les artistes de XV[e] et XVI[e] siècles ont représenté à peu près du

Ce qu'il faut remarquer, c'est la physionomie vulgaire et le peu de beauté des déesses. Cranach ne savait que copier fidèlement les figures qu'il avait sous la main, et à ses plus belles Vénus il donne des yeux fendus, un nez petit et pointu, le coin des lèvres relevé et les cheveux roux [1].

Il nous reste à indiquer encore quelques peintres de la haute Allemagne dont les noms ne doivent pas être entièrement oubliés.

### HANS SCHOEPFER, DE NERDLINGEN.

Il a tous les caractères de l'école de Souabe. Son travail est large et ses couleurs fraîches; il marquait ses ouvrages avec un H et une chopine.

### MARTIN OSTENDORFER.

Ses productions offrent quelque intérêt, malgré la teinte plombée des chairs et ce qu'elles ont en général de faible, car elles montrent que l'école établie à Landshut, en Bavière, se rapprochait par ses parties essentielles, particulièrement par la fraicheur des couleurs, de celle d'Augsbourg.

### SCHWARZ, DE ROTHENBOURG.

On lui attribue des tableaux de mérites très-divers. Dans quelques-uns, il paraît comme un maître qui, par la finesse des têtes et sous d'autres rapports, diffère

[illegible] le Jugement de Pâris; très-souvent [illegible] Mercure [illegible].

[1] On dit que Cranach employait surtout comme modèle de ses Vénus et des [illegible] de ses compositions une jolie servante de boulanger de Weimar [illegible] dans plusieurs de ses tableaux

beaucoup de Wohlgemuth, quoiqu'il puisse appartenir à la même école.

### JEAN HOLBEIN.

Nous terminerons la série des vieux maîtres par Jean Holbein, que la *Revue pittoresque*, année 1836, a appelé à tort l'un des fondateurs de l'école allemande, puisqu'il n'en est qu'un des derniers produits.

Les biographes d'Holbein ne sont d'accord, ni sur sa naissance, ni sur sa famille; les plus anciens [1] le font naître à Basle en 1495 ou 1498; les auteurs allemands disent qu'il vint au monde à Augsbourg en 1498, qu'il eut pour père un peintre distingué appelé comme lui Jean et qui appartenait à la bourgeoisie de cette ville; le nom de Jean Holbein le père ou l'ancien est inscrit sur une cloche d'Augsbourg, datée de l'an 1499, ce qui fait croire qu'il y vivait encore alors. La Pinacothèque de Munich renferme jusqu'à dix-huit tableaux du vieux Holbein, qui donnent une idée très-favorable de son talent, et peuvent être cités parmi ce que l'école de la haute Allemagne présente de meilleur avant Albert Durer et Holbein le Jeune. L'expression est naïve et vraie, la couleur vigoureuse [2]; on les a comparés aux tableaux de Martin Schongauer; les détails sont traités avec beaucoup de douceur, mais

[1] Charles Patin (et non Guy Patin son père, comme le dit la *Biographie universelle*) a ajouté une Vie d'Holbein et un catalogue de ses tableaux à l'édition de l'*Eloge de la folie d'Erasme* imprimée à Basle en 1676. La précocité rare du talent d'Holbein a fait préférer à Charles Patin la date de 1495. Il doute que le peintre d'Augsbourg appelé Jean Holbein l'Ancien soit de la même famille que celui de Basle.

[2] M. Viardot. *Allemagne*, pages 25-26.

les caractères sont exagérés et le peintre y montre une habileté purement mécanique [1].

On présume que Holbein l'Ancien quitta Augsbourg pour venir s'établir à Basle avec toute sa famille, en y comprenant, outre ses enfants, Jean, Ambroise et Brunon, son frère Siegmund ou Sigismond, très-habile orfèvre, qui grava sur bois et sur cuivre des planches fort estimées lesquelles furent plus tard attribuées à Jean son neveu, particulièrement un grand alphabet in-folio gravé en bois avec des histoires tirées de la Bible [2].

On ne croit pas que Holbein ait eu d'autres maîtres dans son art que son père et son oncle ; il ne chercha pas à perfectionner son talent par des voyages en Italie et en Flandre, et dut à son propre génie le mérite de ses œuvres. Son aptitude se montra dès sa jeunesse d'une façon très-remarquable ; dès l'âge de 14 ans, en 1512, il dessina, dit-on, d'après nature les portraits de son frère et de son oncle qui ont été

[1] (On a compté dans l'école de Souabe jusqu'à trois Holbein ; le grand-père, le père et le fils, ce dernier étant le grand Holbein. (Voyez le *Bulletin de l'Alliance des Arts*, t. I, p. 26.)

[2] Il avait pour marque I. S. B. Voyez PAPILLON, *Traité de la gravure en bois*, t. I, p. 165. Descamps dit que ce Sigismond était le frère aîné de Jean Holbein le fils. Il se trouve à Nuremberg, dans la maison des frères (Bruderhaus), un tableau représentant la Madone siégeant sur un trône et couronnée par des anges ; on l'attribue à Jean Holbein l'Ancien, quoique la signature S. HOLBEIN, écrite sur un livre, doive le faire donner à Sigismond son frère. Les têtes sont fines et nobles ; la couleur vigoureuse, chaude, claire et brillante ; les plis des vêtements sont très-beaux, et, en général, ce tableau s'éloigne de la manière gothique. M. Waagen lui attribue aussi une autre vierge exécutée avec une grande délicatesse, et comme une miniature, qui est à Nuremberg dans la chapelle Moritz. On trouve au Belvédère, à Vienne, des portraits de peu de valeur attribués les uns à Sigismond Holbein, les autres à Ambroise Holbein.

gravés par Sandrard dans la seconde partie de son *Académie allemande* [1].

Il s'acquit bientôt à Basle une grande réputation ; on l'employa à couvrir de ses peintures l'extérieur des maisons particulières; mais ce genre de décoration, qui fut très-admiré de son temps, auquel s'exerçaient dans la même époque en Italie des artistes renommés, avait le grand inconvénient d'être facilement altérable par les intempéries de l'air, et c'est à peine si actuellement il en subsiste quelques débris. On a beaucoup vanté une danse de paysans peinte sur le mur d'une maison qui faisait le coin du marché aux poissons. Il en est de cet ouvrage comme de la célèbre danse des morts exécutée à l'intérieur de la clôture en planches d'un grand pont ; on ne les connaît que par des gravures en bois qui en ont été faites [2].

[1] On voit à Hampton-Court un tableau représentant un homme et une femme que l'on croit être le père et la mère de Holbein, l'un âgé de 52 ans et l'autre de 35 ans, avec la date de 1512. On y retrouve l'exécution pleine de vie et la couleur de ses premiers ouvrages, mais aussi la faiblesse d'une main encore bien jeune. D'après les indications de ce tableau, Holbein le père serait né en 1460, tandis que celui que les biographes allemands appellent Holbein l'aîné serait né à Augsbourg en 1450.

Un portrait de François de Taxis, qui le premier a établi des postes en Allemagne, avec la date de 1514, est encore une preuve de la rare précocité de Holbein.

[2] On dit que les dessins que Holbein fit pour une danse des morts et qui ont été gravés sur bois, se trouvent à Saint-Pétersbourg. Il paraît prouvé maintenant que c'est à tort qu'on lui a attribué la peinture ou le dessin de la danse des morts dont la première édition connue avec un texte français parut à Lyon en 1538 ; il résulte de l'épître à l'abbesse de Saint-Pierre qui précède les figures de cette édition (lesquelles sont seulement au nombre de 41), que l'auteur des tableaux était mort quand le livre a paru, et de plus le monogramme H. L., gravé

La bibliothèque de la ville de Basle conserve encore bon nombre de tableaux historiques et de portraits dus à Holbein, parmi lesquels on distingue comme les plus précieux huit petits tableaux à l'huile représentant des scènes tirées de la Passion. L'exécution en est très-fine, les figures sont pleines de vie, d'expression et de noblesse ; ils offrent tant de charme qu'on a peine à les quitter et que plus on les examine, plus on y découvre de beauté [1].

Holbein n'était pas plus heureux dans son ménage que son célèbre contemporain Albert Durer. Comme ce dernier, il s'était marié de bonne heure et n'avait pas fait un meilleur choix ; son épouse était querelleuse et méchante ; mais peut-être donnait-il sujet à sa mauvaise humeur par son inconduite ; il fréquentait plus qu'il ne convenait les tavernes et les cabarets ; et il la laissait dans une position voisine de la gêne dans un pays où à la vérité les arts étaient fort peu encouragés [2].

Pour fuir à la fois sa femme et la misère, Holbein songea à se rendre en Angleterre, et il dut à la recommandation de l'illustre Erasme de Rotterdam, qui

sur la planche XXVI, n'est pas celui de Holbein qui, probablement, d'ailleurs, n'aurait pas gravé la composition d'autrui.

(*Voyez* à ce sujet la note de la page 210 du tome Ier du *Catalogue des livres de la bibliothèque de M. C. Leber*, 1839). Nous n'avons pas besoin d'ajouter que la danse des morts peinte en 1543 sur les murs du cimetière de Basle n'est pas de Holbein.

[1] On dit cependant qu'on y trouve une imitation assez maniérée de l'école italienne.

[2] Erasme a inscrit, dit-on, le nom d'Holbein auprès de la figure d'un ivrogne et débauché : *Epicuri de grege porcus*, dessinée dans son *Laus Stultitiæ*.

l'avait pris en amitié et appréciait son beau talent, d'y être accueilli avec empressement par un puissant protecteur.

Holbein commença les préparatifs de son voyage par faire un nouveau portrait d'Erasme dont il avait déjà reproduit plusieurs fois l'image. Cette fois il s'y appliqua avec tant d'ardeur qu'il en fit un véritable chef-d'œuvre; le mérite de la ressemblance et de l'exécution se trouvent réunis à un haut degré. Erasme chargea Holbein de porter ce tableau à Thomas Morus, chancelier d'Angleterre, son ami, auquel il en faisait présent; il l'accompagna d'une lettre renfermant le plus brillant éloge de l'artiste qu'il plaçait au-dessus d'Albert Durer dont les dessins, dit Erasme, ne pouvaient soutenir la comparaison avec les tableaux d'Holbein.

C'est en 1526 que Holbein, alors âgé d'environ 28 ans, se mit en route pour l'Angleterre; il passa pour s'y rendre par Strasbourg et par Anvers; Erasme lui avait donné une lettre de recommandation pour le célèbre voyageur Pierre Egydius, qui habitait Anvers, et c'est sans doute ce qui lui donna occasion de faire le portrait de ce dernier, portrait daté de 1526, qui se trouve en Angleterre chez lord Radnor.

Thomas Morus reçut parfaitement le jeune peintre et le retint dans sa maison où il resta caché deux ou trois ans, entièrement inconnu de tous et surtout du roi Henri VIII qui, s'il eût vu ses ouvrages, ne l'eût pas laissé longtemps au service de son chancelier.

Holbein, débarrassé de tout souci, très-heureux de sa position, se livrait entièrement à l'exercice de son art; il exécuta les portraits de Thomas Morus, de sa femme,

de ses enfants, parents et amis ; il peignit aussi plusieurs compositions historiques dont son protecteur lui fournissait le sujet.

Enfin vint le moment où il n'était plus possible de cacher plus longtemps, sans injustice, l'existence à Londres d'un artiste aussi éminent ; pour le faire mieux valoir, le chancelier invivita à une grande fête le roi et toute la cour et conduisit la compagnie dans une salle où se trouvaient exposés par ordre tous les tableaux d'Holbein. La vérité, la chaleur du coloris, l'expression variée des têtes, frappèrent le roi d'admiration ; il s'étonna que l'auteur de tant de chefs-d'œuvre lui fût resté inconnu. Avec l'adresse d'un véritable courtisan, Thomas Morus offrit tous ces tableaux à son maître, et l'effet de cette générosité apparente répondit à son attente. Henri VIII se contenta de demander l'artiste capable de faire de si belles choses et voulut l'attacher à sa personne. Dès ce jour Holbein devint non-seulement le peintre du roi, mais aussi son favori et celui de tous les grands personnages du royaume ; il n'y eut en Angleterre aucune femme distinguée par son rang et sa beauté qui ne voulût être peinte par lui ; les principales familles se disputaient l'honneur d'occuper ses pinceaux, et tout ce qu'il faisait s'achetait à beaux deniers comptant. Encore aujourd'hui ses tableaux font l'ornement des somptueuses demeures de l'aristocratie anglaise, et on le regarde dans le royaume uni comme un peintre du pays, oubliant qu'il dut a l'école allemande son éducation artistique.

Vers l'an 1533 Holbein désira revoir son pays et sa famille et séjourna à Basle pour y faire plusieurs por-

traits. On raconte que tandis que les principaux personnages s'empressaient de lui faire honneur, il préféra renouveler connaissance avec ses anciens compagnons de bouteille et qu'il passa avec eux presque tout son temps en festins. Il retourna ensuite en Angleterre pour n'en plus sortir, quoique les magistrats de Basle lui eussent assigné en 1538 une pension annuelle de 50 florins, à la condition qu'il reviendrait dans les deux ans s'établir dans le pays où il avait laissé sa femme et ses enfants. Henri VIII, qui protégea constamment Holbein, mourut en 1547. Sept ans après, celui-ci, qui vivait tranquillement à Londres, fut l'une des victimes de la peste cruelle qui ravagea en 1554 cette opulente cité et la changea en un désert. On ignore le lieu où sa dépouille a été déposée. Les recherches faites pour la découvrir au commencement du XVII$^e$ siècle par le comte d'Arundel, l'un de ses plus grands admirateurs, sont restées sans résultat.

Les ouvrages d'Holbein, inspirés par cette fidèle et exacte imitation de la nature et de ses moindres détails qui caractérise l'école allemande, l'ont portée à son plus haut degré de perfection. Il excella surtout dans les portraits où la naïveté, la noblesse et la vérité des couleurs sont admirables. Ses compositions historiques, où les personnages sont disposés avec beaucoup de goût et de la façon la plus heureuse, ne peuvent guère être considérés que comme des réunions de portraits, et ce n'est que dans les accessoires qu'on y reconnaît quelque influence italienne.

On distingue trois époques successives pendant lesquelles Holbein a modifié sa manière : la première, qui s'étend jusqu'à l'année 1528, se rapproche de celle des

vieux maîtres de l'école allemande. Le travail a une certaine sécheresse, le ton des chairs est d'un jaune très-clair et les ombres sont brunâtres. Dans la deuxième, qui comprend de 1528 à 1532, le modelé acquiert plus de finesse, les mouvements ont plus de liberté, le ton des chairs est chaud et brunâtre. Dans la troisième manière, qui est la dernière, l'artiste est encore plus maître de lui-même ; le ton local qui tire sur le rouge est de la plus grande fraîcheur. Cependant la couleur locale est moins chaude, les lumières plus froides, les ombres grisâtres. En revanche, les contours ont perdu toute trace de sécheresse, la légère raideur qui se remarque dans la pose des figures de la première et de la seconde manière a entièrement disparu ; il s'y montre, avec une pareille finesse de sentiment de la nature, une plus grande liberté, une élégance de formes et de mouvements qui se réunit au modelé le plus soigné de toutes les parties, même des plus petits détails.

Le Louvre possède de ce maître un certain nombre d'excellents portraits.

N° 488. Celui d'Erasme vu de profil et représenté occupé à écrire est un des plus beaux qu'Holbein ait faits de son ami ; il est plein de vie et très-bien conservé. Le ton des chairs qui est doré et brillant doit faire supposer qu'il a été fait vers l'an 1525 ; il est probable que Charles Ier aura donné ce tableau à Louis XIII pour le remercier du saint Jean de Léonard de Vinci.

N° 485. Thomas Morus, grand chancelier d'Angleterre, portrait plein d'animation et d'esprit, mais dont le travail est un peu sec. Il a dû être peint peu de temps après l'arrivée d'Holbein en Angleterre, ainsi vers l'an 1526.

N° 486. Portrait de Guillaume Warham, archevêque de Cantorbéry, à l'âge de 70 ans. Il est d'une grande vérité et porte la date de 1528 (d'autres ont lu 1527).

N° 478. Portrait de Nicolas Kratzer, astronome de Henri VIII ; il porte l'indication de l'âge de 41 ans qu'avait ce personnage et la date de 1528. Ce tableau l'emporte sur les précédents par la noblesse et le sentiment de la nature ; l'imitation des accessoires est portée aussi loin que possible ; le ton des chairs un peu sourd indique un passage des carnations jaunâtres ou dorées de la première manière à celles un peu brunâtres que l'auteur parut préférer les années suivantes.

N° 1015. Portrait d'un homme qui tient un œillet et un chapelet ; le livret du Louvre dit que c'est le portrait de Garofalo peint par lui-même. Sans doute que l'œillet tenu à la main a contribué à cette attribution. M. Waagen lui trouve une telle ressemblance avec le portrait précédent qu'il le donne à Holbein [1].

N° 489. Le livret du Louvre dit seulement que c'est un portrait de femme vêtue d'une robe et d'un corset rouges, ornés de broderies en or. On croit cependant reconnaître dans cette femme Anne de Clèves, quatrième épouse de Henri VIII. Le ton des chairs est rougeâtre, les ombres d'un gris léger ; ce sont les couleurs qu'Holbein employait de préférence dans ses derniers ouvrages. *L'index operum Joh. Holbenii* de Charles Patin indique un portrait d'Anne de Clèves de

[1] Nous ne savons si on peut appliquer à ce tableau l'indication de celui que Charles Patin désigne en ces termes comme appartenant à la collection du roi de France : *Imago viri tenentis globulos precatorios juxta ossa capitis humani.*

la collection du roi de France différent d'un autre portrait de la même princesse qui appartenait au comte d'Arundel et qui a été gravé par Hollar en 1648.

Ce tableau a probablement été peint en 1540.

Le n° 491 désigné comme un portrait d'homme portant la barbe, est attribué par M. Waagen à Nicolas Lucidel, autrement nommé Neuchatel, peintre qui florissait vers 1560. Il a de la vérité et de la chaleur dans le ton, mais il est exécuté avec moins de finesse que les ouvrages de Holbein [1].

Le n° 483 est une Adoration des mages ; nous avons déjà mentionné ce tableau que M. Waagen dit être de Mabuse.

Le n° 484 contient trois compositions différentes, savoir les Apprêts de la sépulture de Notre Seigneur; saint François recevant les stygmates, le Christ faisant la cène avec ses disciples. Dans la première, Jésus soutenu par sa mère est pleuré par les saintes femmes et par saint Jean. On voit auprès le donateur de ce tableau et sa femme accompagnés de leurs patrons saint Antoine de Padoue et sainte Barbe. Au-dessus, dans une lunette, on a figuré saint François au milieu d'un riche paysage. Au-dessous, dans une sorte de predelle, on a peint la Sainte Cène où se remarquent des souvenirs de Léonard de Vinci et de Raphaël. Ce tableau paraît l'œuvre d'un excellent peintre, probablement établi à Cologne, qui dans ses premiers ou-

[1] Le Catalogue de la *Pinacothèque de Munich* dit que Nicolas Neuchatel, surnommé Lucidel, né en 1530, mort en 1590, reçut ses premières instructions à Mons.

[redacted]



vrages a subi dans la couleur comme dans la forme l'influence de Quentin Messys. On doit citer comme le principal de ceux-là le tableau célèbre de la Mort de la Vierge, provenant de la collection Boisserée et placé dans la Pinacothèque de Munich où il est attribué à tort à Schorel [1]. Dans les tableaux que ce maître anonyme exécuta plus tard, il modifia sa manière par l'imitation des écoles italiennes ; on les attribua aussi à d'autres peintres. Ainsi il existe à l'Institut de Stœdel à Francfort, un ouvrage ayant le même sujet et dénommé Schorel. Une Adoration des rois de la galerie de Dresde est désignée comme un Mabuse.

Quant au tableau du Louvre, la composition qui en occupe le milieu est d'un très-bon style, les caractères sont nobles, le dessin et le modelé très-soignés; le mouvement du saint François est très-expressif ; le paysage traité avec vigueur et application indique une origine allemande.

L'Angleterre possède un grand nombre de tableaux d'Holbein, mais beaucoup de portraits qui portent son nom, même dans les collections les plus renommées, ne lui appartiennent réellement pas et ne sont pour la plupart que des copies ou des imitations indignes de ce grand maître. Les compositions les plus importantes et qu'on doit citer de préférence sont un grand tableau ne renfermant pas moins de dix-neuf têtes de grandeur naturelle et représentant les principaux membres de la corporation des chirurgiens et des barbiers de Londres, recevant à genoux de nouveaux priviléges que leur accorde le roi Henri VIII en personne.

[1] On en trouve une belle reproduction dans les lithographies de Spix.

Celui-ci, gras et encore jeune, ne paraît voir aucun de ceux qui sont à ses pieds ; il jette ses regards avec fierté et indifférence hors du tableau ; toutes les têtes sont d'un naturel et d'une naïveté extraordinaires et de ce ton rougeâtre qui était particulier au peintre à sa dernière époque. On ne croit pas cependant que ce tableau[1] n'ait pas été achevé à la mort d'Holbein, comme on l'a dit. Cette circonstance s'appliquerait plutôt à l'ouvrage suivant.

C'est une composition du même genre placée dans la salle d'assemblée de Bridewell, hôpital de Londres. Le roi Edouard VI assis sur un trône fait remettre au lord maire, accompagné de deux sherifs, les titres de fondation de cet hospice. A la gauche du roi le lord chancelier tient cet acte : on y voit de plus six autres personnages parmi lesquels on distingue le portrait de l'évêque de Londres et, à ce qu'on croit, celui de Holbein dans un coin du tableau. Toutes ces figures sont de grandeur naturelle ; on y distingue surtout la tête du jeune roi qui semble maladif. Ce tableau, qui paraît avoir beaucoup souffert, est placé trop haut pour être bien vu.

On admire dans la collection de Warwickcastle un portrait de Henri VIII, vu de face jusqu'aux genoux et de grandeur naturelle, qui reproduit avec une vérité étonnante le brutal égoïsme, l'entêtement, la dureté de cœur, tout autant que peut l'indiquer une figure humaine. Les yeux expriment l'attention défiante d'une bête sauvage ; il a fallu une longue habitude de vivre

[1] Il se trouve à Londres à Barbershall, dans un lieu incommode et mal éclairé ; il y a une inscription qui en donne peut-être la date, mais qu'il est difficile de lire.

auprès de ce prince pour avoir pu saisir son caractère avec une telle supériorité ; la façon étonnante dont les moindres détails du modelé sont rendus, la couleur locale des chairs qui est d'un brun rougeâtre, les ombres qui tournent au gris, l'aspect clair du tout placent cet ouvrage dans le passage de la seconde manière du peintre à sa troisième, vers l'an 1530.

Il existe dans la collection de dessins originaux du roi d'Angleterre un recueil de quatre-vingt-sept portraits exécutés par Holbein au crayon rouge et noir et à l'encre de Chine, et dont la plupart sont très-détériorés. Ces portraits sont connus par une publication de Chamberlayne faite en 1792 [1]. Mais le graveur Bartolozzi, qui a fait la majeure partie des planches, était peu propre à rendre l'esprit et la manière de Holbein. Comme il se faisait payer très-cher, l'éditeur chercha un autre graveur et son choix tomba sur C. Lewis qui était jeune alors. Celui-ci grava un portrait de femme et le rendit avec une telle exactitude, qu'on avait peine à distinguer l'original de la copie. Chamberlayne craignit que cette planche ne nuisît à celles qu'il avait déjà fait faire par Bartolozzi et que cette comparaison ne fît tort à son entreprise ; il paya Lewis et détruisit sa planche.

La galerie de Dresde possède un des ouvrages les plus célèbres d'Holbein, celui qu'on a regardé comme le plus beau tableau qui soit sorti d'une main allemande. Il représente la Sainte-Vierge debout dans une niche,

[1] *Imitations of original drawings by Hans Holbein, in the collection of his Majesty, etc. engraved by Bartolozzi, with biographical tracts published by John Chamberlain. London* 1792. Ce recueil contient 84 portraits ; il en a été donné une nouvelle édition en 1812.

ayant à ses pieds Jacques Mayer, bourgmestre de Basle, sa femme Anne Scheckenburlin [1] et leurs jeunes enfants. Ce tableau, exécuté avant que le peintre ne quittât la Suisse pour l'Angleterre, l'emporte peut-être par la grâce, l'élévation du caractère, la vérité et l'expression sur tout ce qu'il a fait plus tard [2].

On cite encore parmi les portraits les mieux exécutés de Holbein celui de Jean Carondelet, chancelier de France et de Bourgogne, évêque de Besançon, qui est à la Pinacothèque de Munich, et qui est de sa première manière.

Il faut distinguer ce Jean Carondelet, natif de Bruges et ami d'Erasme, de Fréderic Carondelet, archidiacre de Bitonto dans le royaume de Naples, dont un

[1] Une première esquisse des portraits de Jacques Mayer et de sa femme est datée de 1656.

[2] On trouve dans une lettre du comte Algarotti, adressée de Postdam le 23 février 1751 à Mariette, de longs détails sur ce tableau acheté à Venise par Algarotti pour le roi de Pologne, électeur de Saxe.

Il fut d'abord payé à Basle cent ducats d'or, et cela dans un temps où les tableaux étaient à un prix très-médiocre.

Le Corrège n'eut que huit pistoles pour sa fameuse Nuit, qui est l'un des principaux ornements de la galerie de Dresde.

Paul Veronèse ne toucha que 90 ducats d'or pour le grand tableau des Noces de Cana, et cela à Venise même ; encore était-il chargé des frais de l'outre-mer, ainsi qu'on en a la preuve par les livres de compte de la Cellerie du monastère de Saint-Georges Majeur, où était cette belle composition. La Vierge de Holbein (c'est ainsi qu'on la nomme par distinction), fut achetée à Basle en 1633 mille florins d'or, par Leblond, peintre d'Amsterdam. Puis un certain Loffer la paya le triple de cette somme pour la reine Marie de Médicis, pendant qu'elle était réfugiée en Belgique. Ce tableau passa ensuite par legs du banquier l'Avogadri à la maison Dolfin de Venise où on l'évaluait 3,000 sequins. Algarotti l'obtint cependant pour le tiers de cette somme. On peut lire dans une autre lettre qu'il adressa à Zanetti une anecdote assez plaisante, relative aux prétentions des peintres vénitiens qui visitèrent ce tableau après qu'il eut été vendu.

portrait a été attribué à Raphaël, et d'un autre Carondelet, archevêque de Palerme, dont Jean Second envoya le portrait à son ami Schorel, comme la preuve de ses progrès dans la peinture en Italie.

---

CHAPITRE XVIII.

## COMMENCEMENT DE LA RENAISSANCE EN FRANCE SOUS CHARLES VIII ET LOUIS XII.

Le nouveau style de dessin que l'on désigne en France sous le nom de renaissance, est d'une origine purement italienne ; si on en aperçoit des traces dans quelques productions françaises du xv^e^ siècle, c'est que les artistes auxquels on les doit l'avaient appris des Italiens soit en allant les visiter [1], soit en recevant d'eux en France quelques leçons [2].

Louis XI paraît n'avoir jamais aimé les beaux-arts et pendant son règne rien ne les encouragea [3].

[1] C'est ainsi qu'on croit que Jean Fouquet n'a exécuté ses admirables miniatures qu'après avoir été en Italie.

[2] On sait que quelques peintres italiens vinrent momentanément exercer leur art en France. Giotto fut, dit-on, employé à Avignon par le pape Clément V. Plus tard, sous le règne de Philippe-de-Valois, Pandolfe Malatesta envoya Simon Memmi de Sienne, pour y faire les portraits de Pétrarque et de la belle Laure.

Nous avons, à propos des manuscrits du duc de Berry et du retable de Poissy, montré la participation d'artistes italiens à ces ouvrages.

Le florentin Pietro della Francesca fit le portrait de Charles VII et de plusieurs seigneurs de sa cour, par ordre du pape Nicolas V, reconnaissant du concile tenu à Lyon en 1449.

Della Valle et Lanzi, t. I p. 498, disent que le peintre Jacobo Pacchiarotto de Sienne passa en France en 1535. Il y a quelque confusion à ce sujet, car Vasari, fait arriver Pacchiarotto un siècle plus tard et seulement après le Rosso en 1535.

[3] On lit dans les *Entretiens sur les vies des peintres*, par Félibien, t. I, p. 163, que quand Louis XI, roi de France, alla à Venise, on lui fit présent d'un Christ mort, peint par Jean Bellin et qui se trouvait

Ce furent les guerres d'Italie, entreprises par Charles VIII, qui, toutes malheureuses qu'elles ont été, contribuèrent le plus à introduire en deçà des monts un goût tout différent de celui qui y avait régné jusqu'alors. A l'imitation des palais qu'il avait admirés dans ses expéditions, Charles VIII fit construire à Amboise, en 1498, dans l'année même qu'il mourut, âgé seulement de 28 ans, le plus superbe édifice que l'on eût vu en France ; non-seulement il comptait l'enrichir des tableaux et des statues qu'il avait rapportés d'Italie, mais il y avait appelé les peintres et les sculpteurs les plus habiles [1].

Louis XII et surtout Georges d'Amboise, son ministre, suivirent l'exemple de Charles VIII ; le roi fit venir, au commencement de son règne, en 1499, le célèbre architecte Fra Giocondo de Vérone, homme universel, très-savant dans les lettres grecques et latines, pour construire deux ponts à Paris ; mais on lui doit aussi le bâtiment de l'ancienne Cour des

dans l'église de Saint-François. On ne voit nulle part que Louis XI ait été à Venise, et Louis XII lui-même n'y alla jamais.

En preuve des œuvres médiocres dont on se contentait à la cour du monarque français, nous citerons un petit tableau de dévotion faisant partie de la collection de M. Quedeville, représentant la Crèche ou l'Adoration de l'enfant Jésus par la Vierge et saint Joseph, sur lequel se voit, outre saint François d'Assise, une reine de France coiffée d'un long bonnet noir pointu, à genoux devant un prie-Dieu. Au revers les armoiries mi-partie de France et de Savoie, apprennent que cette reine est Charlotte de Savoie, qui épousa Louis XI en 1451 et mourut en 1483. Cette peinture est due à un artiste flamand de peu de talent.

[1] On cite parmi ceux-ci Guido Mazzoni (ou Paganini), modeleur de Modène, de la fin du XV[e] siècle ; il servit Charles VIII à Naples et en France où il demeura vingt ans, après lesquels il se retira comblé d'honneurs dans sa patrie où il finit ses jours.

Vasari parle d'une mosaïque de Ghirlandajo qui fut apportée en France sous Charles VIII.

comptes, dans le voisinage de la Sainte-Chapelle, très-probablement la partie du château de Blois qui est du temps de Louis XII et surtout, pour le cardinal d'Amboise, le beau château de Gaillon où apparaît un genre de décoration à la fois si riche et si élégant et très-différent de ce qu'on avait connu jusqu'alors dans nos contrées [1].

Il est probable que Fra Giocondo se contenta de donner les plans et les dessins de ces derniers monuments, sans concourir personnellement à leur exécution. Cela explique comment M. Deville, de Rouen, qui a compulsé les comptes relatifs à la construction du château de Gaillon, n'y a pas rencontré le nom du dominicain de Vérone, et a été porté à attribuer à un maître maçon de Tours, appelé Pierre de Valence [2], l'honneur mérité par l'artiste italien d'avoir introduit en France un genre d'architecture entièrement nouveau.

Le bon goût des ornements sculptés, imités des arabesques antiques [3], qui recouvrent les pilastres, les entablements, les frises, les travées, est un caractère

[1] On lit sous le titre d'*Etudes d'architecture en France* une suite d'articles fort bien faits sur les monuments élevés à l'époque de la Renaissance, dans les livraisons des années 1842 et 1844 du *Magasin pittoresque*. Nous y avons puisé plusieurs bonnes indications.

[2] Il travaillait en 1508 au château de Gaillon. M. Deville a, depuis, trouvé dans les archives de la Seine-Inférieure que le portique de Gaillon, qui décore le palais des beaux-arts, avait été construit à forfait pour la somme de 650 livres tournois par un architecte de Rouen nommé Pierre Fain, qui l'acheva au mois de septembre 1509. (*Alliance des Arts*, t. II, p. 297.)

[3] Le cardinal d'Ambroise avait fait copier à Carare d'après l'antique des statues consulaires et des médaillons pour les placer dans les niches et sur la façade de son château de Gaillon.

distinctif des constructions du règne de Louis XII et sert à les faire reconnaître ; mais il convenait d'éviter dans leur emploi une profusion outrée. C'est un excès qu'on peut reprocher au riche tombeau du cardinal d'Amboise qui se trouve dans le chœur de la cathédrale de Rouen. Il a été mis en place en 1522, et terminé seulement en 1525. Un grand nombre de sculpteurs ou imagiers y travaillèrent à la journée sous la direction de Roullant-le-Roux, maître maçon de la cathédrale de Rouen. Sans doute que le dessinateur de ce mausolée, après avoir travaillé au château de Gaillon, voulut surpasser encore les merveilles de son ornementation, et épuisa toute son imagination pour surcharger de sculptures et de détails sans nombre le monument où devaient reposer les restes du puissant ministre de Louis XII [1]. « Toutes les richesses de la « sculpture, dit M. A. Deville [2], ont été prodiguées pour « l'embellir ; on dirait qu'elle a pris à tâche de ne pas « laisser une place où son ciseau ne se soit arrêté. C'est « le luxe de l'art, » mais c'est un luxe de mauvais goût.

Jean Juste de Tours, architecte et sculpteur, associa, dit-on, son talent à ceux des artistes qui travaillèrent au château de Gaillon. On a prétendu que Georges d'Amboise l'avait envoyé à ses frais à Rome étudier les fresques de Raphaël et s'inspirer des leçons de ce grand maître, mais cette assertion est sujette à de graves difficultés. Les premières fresques que Raphaël exécuta au Vatican furent celles de la salle de la Signature qui a été commencée en 1508 et terminée seu-

[1] Voyez la planche XVI de l'*Album des Arts au moyen âge*.
[2] *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, 1833.

lement en 1511. Le cardinal d'Amboise est mort à Lyon le 25 mai 1510 ; il n'est pas à croire que dès l'année 1509, ou dans les premiers mois de 1510, on ait songé à envoyer de France un artiste pour dessiner des peintures à demi-achevées et auxquelles on travaillait sans interruption.

C'est à Jean Juste de Tours [1] que fut confiée plus tard l'exécution du beau mausolée de Louis XII dont l'ensemble est si parfait, dont toutes les parties sont

[1] La date de l'achèvement du mausolée de Louis XII et le nom de son auteur se trouvent fixés par une lettre de François Ier, du 22 novembre 1531, adressée au cardinal légat, par laquelle il lui dit qu'il *est deu à Jehan Juste son sculpteur ordinaire*, 400 *écus restant de* 1200 *qu'il lui avait pardevant ordonnez pour l'aménage et conduicte de la ville de Tours au lieu de Sainct-Denis en France, de la sépulture de marbre des feuz Roy Loys et Royne Anne que Dieu absoille.* (Archives curieuses de l'*Histoire de France*, t. III.)

Précédemment, en 1530, on trouve dans les comptes de François Ier qu'il *avait commandé à Juste de Just, tailleur en marbre, demourant à Tours, deux statues, l'une de Hercules, l'autre de Léda, pour lesquelles commencer il lui fut alloué* 102 *liv.* 10 *s.*

Jean Juste appartenait à une famille de sculpteurs de Tours, qui se distingua par son habileté sous le règne de Louis XII et ne dut d'abord que très-peu à l'influence italienne. Les frères Jean et Juste le Juste exécutèrent, à la fin du XVe siècle, le mausolée des deux fils de Charles XIII et d'Anne de Bretagne, placé dans la cathédrale de Tours et gravé sur la planche XXIV de l'Album de M. du Sommerard.

Le mausolée de François II, duc de Bretagne, terminé en 1507, est l'œuvre d'un sculpteur breton, Michel Columb, sur lequel on ne possède aucun renseignement. Ce monument est beau, mais il est d'un style froid et est bien inférieur au mausolée de Louis XII ; il avait été placé dans l'église des Carmes de Nantes, et il est actuellement dans la cathédrale.

Il avait suffi de peu d'années pour opérer dans le goût des artistes un changement très-marqué.

Jean Juste et son frère Juste étaient nés tous les deux vers 1470 ; on croit que Jean est mort le premier vers 1535.

Un Antoine Juste de Tours, qui travaillait en 1497 au château de Gaillon, était peut-être le père des deux précédents.

dans une si complète harmonie, et qui est un modelé si intéressant du XVIe siècle. Quoique ce monument, dont le plan est peut-être dû à un artiste italien, porte, dit-on, la date de 1515, il est certain que les nombreuses statues qui entrent dans sa composition ont été sculptées en partie à Tours, en partie à Paris, de 1518 à 1530 [1].

C'est par erreur qu'on a avancé que Paul Ponce Trebati, habile sculpteur italien, était venu en France pour seconder de son talent les conceptions du frère Joconde et qu'il fut chargé de l'exécution du tombeau de Louis XII, et même qu'il en exécuta les principales parties à Venise. Il est maintenant reconnu que cet artiste, né seulement en 1505 ou même 1510, ne vint en France que vers 1530 ou 1531 [2].

La possession si disputée du duché de Milan mit particulièrement Louis XII en relation avec les artistes milanais. On sait qu'il fit une pension à Léonard de Vinci, qui, à cette occasion, lui offrit deux portraits de femme. M. Delécluse a découvert depuis peu que ce grand peintre avait été appelé en France en 1506, qu'il séjourna à Blois et retourna en Lombardie en 1507, sans qu'on connaisse ce qu'il a pu faire dans ce premier voyage.

Un bon sculpteur, nommé Demugiano, fut chargé

[1] Les belles statues de Louis XII et d'Anne de Bretagne, représentées nues dans l'état de mort avec une vérité si effrayante, ne sont pas, comme on l'a dit, d'un sculpteur parisien appelé Pierre Bontemps. Mais ce dernier a fait celles de François Ier et de Claude de France, son épouse, placées sur le sarcophage de son mausolée.

[2] Nous reviendrons plus tard sur Paul Ponce Trebati, dont l'histoire a été surtout éclairée par l'article qu'Emeric David a consacré à ce sculpteur dans la *Biographie Universelle*.

d'exécuter le buste à mi-corps du roi de France. Ce bronze, qui a été fondu sur une sculpture en marbre portant la date de 1508, rappelle par ce qu'il a de spirituel, de vivant et cependant de simple dans son exécution, les portraits des médaillons de Pisanello. Des scènes de combats ornent la cuirasse. Il se trouve au Musée du Louvre. Il est probable que Louis XII commanda à Agostino Busti le mausolée de Gaston de Foix qui périt si glorieusement en 1512, à la bataille de Ravenne [1].

Voici comment M. Vitet caractérise le style de la renaissance à la fin du xv[e] siècle, sous Charles VIII et sous Louis XII.

L'invasion du naturel trivial des écoles de Flandre et d'Allemagne est complète au xv[e] siècle. Heureusement, comme pour nous servir de contre-poison, le xv[e] siècle est à peine à son déclin que nous voyons venir de Lombardie un essaim de formes charmantes, pures, suaves, enchanteresses, comme tout ce qui se créait alors sous ce ciel privilégié.

C'est à cette double influence qu'obéissent presque tous nos artistes sous Charles VIII et sous Louis XII, et dans les premières années de François I[er]. Leurs compositions n'ont plus le cachet flamand et germanique ; elles ne sont pas non plus tout-à-fait italiennes. C'est quelque chose de fondu, de tempéré dont tous

[1] On ne cite qu'un petit nombre d'objets d'art acquis en Italie par Louis XII. On indique parmi eux un célèbre tableau de Fra-Bartholomeo représentant un saint Sébastien, dont la beauté était si grande qu'il inspirait des désirs aux femmes qui allaient prier dans l'église de Saint-Marc.

Vasari fait mention d'un autre saint Sébastien du Perugin qui aurait été vendu au roi de France.

les éléments sont étrangers à notre sol, mais dont l'ensemble nous est propre et revêt notre caractère.

Il s'agit particulièrement ici de la sculpture et de l'architecture.

N'oublions pas enfin qu'à côté de ce goût lombardo-gothique, ou pour employer les termes consacrés, à côté de ces formes du commencement de la renaissance, les formes purement et exclusivement gothiques conservaient encore des partisans. Mais toute la génération active et impartiale se livrait avec entraînement à l'amour de ce genre, qu'on peut, si on veut, appeler bâtard, petit et mesquin, mais qui produisait les plus gracieux amalgames, les plus ravissantes combinaisons.

Eh bien, c'est à ce genre qui depuis 30 ou 40 ans s'était si bien naturalisé français que le Rosso et les Italiens venaient, de par le roi, substituer brusquement le style florentin, le style à la Michel-Ange, le grand goût italien, le goût du jour.

---

## CHAPITRE XIX.

### RENAISSANCE SOUS FRANÇOIS Ier.

François Ier, prince magnifique et généreux, fut celui de nos rois qui eut pour les beaux-arts l'amour le plus ardent et le plus éclairé, et fit les efforts les plus considérables pour les acclimater dans son royaume. Possédant le sentiment du beau à un degré très-élevé, il eut le mérite, plus rare qu'on ne pense, de savoir apprécier les grandes choses et le bonheur de vivre à une époque où les talents les plus extraordinaires, ceux qui avaient fait atteindre à l'art ses dernières limites se trouvaient réunis.

Dès la première année de son règne, employée à reconquérir le Milanais, on dit qu'il essaya de faire détacher du mur sur lequel elle était peinte la célèbre Cène de Léonard de Vinci. Ne pouvant s'emparer de ce chef-d'œuvre, il voulut au moins appeler auprès de lui celui qui l'avait créé. Mais Léonard, alors d'un âge avancé, ne s'occupa, dit-on, au château d'Amboise où il passa ses dernières années, que de chimie ou d'un projet de canal pour l'assainissement de la Sologne, et n'y laissa aucun ouvrage digne de sa haute renommée. Il vint en France à la fin de 1515, et selon d'autres seulement en 1518; il y mourut le 2 mai 1519, ainsi que l'apprend la lettre de François Melzi datée du 1er juin.

François Ier, jaloux de mettre à contribution les talents les plus célèbres, désira attirer Michel-Ange auprès de sa personne et lui fit offrir mille écus

d'or [1] seulement pour son voyage de Rome à Paris ; ne pouvant le déterminer à quitter l'Italie, il fit au moins tout ce qu'il put pour se procurer de ses ouvrages. Nous regardons comme erronée la tradition d'après laquelle Michel-Ange aurait, en passant par Saint-Mihiel, donné des éloges au Saint-Sépulcre exécuté par un artiste qu'on suppose avoir été son élève.

Il accepta, dit-on, de Robert Strozzi [2] les deux belles statues d'esclaves ou plutôt de prisonniers qui avaient dû servir au mausolée de Jules II et qui font encore aujourd'hui l'ornement du Louvre [3].

Ces figures, où brille une connaissance profonde de l'anatomie, rappellent par leur disposition les admirables statues des tombeaux des Médicis à San Lorenzo. Elles présentent le contraste de deux natures, l'une vigoureuse, ramassée, mais commune, l'autre jeune, délicate et noble [4].

[1] Il n'y avait à cette époque d'autres écus que des écus d'or, dont la valeur rapportée au taux actuel de l'argent est d'à peu près vingt francs.

[2] Quel est ce Strozzi, dont le nom ne se trouve pas dans la Biographie universelle ?

[3] On a dit que François Ier avait fait présent de ces statues au connétable de Montmorency. Suivant d'autres renseignements, elles auraient été envoyées au connétable par le florentin Albizzi; elles furent longtemps placées au château d'Ecouen et passèrent de là au château de Richelieu, le dernier duc de Montmorency, Henri II, en ayant fait présent au cardinal qui fit tomber sa tête en 1632.

[4] Suivant ce qu'on peut observer dans d'autres ouvrages de Michel-Ange, quelques parties, comme les pieds, ne sont pas terminées.

Il est question dans Vasari d'une statue de David en bronze, qui était peut-être une répétition de celle que Michel-Ange avait sculptée en marbre, et qui fut envoyée en France par le gonfalonier Soderini. On n'en sait pas davantage.

Vasari nous apprend, dans la Vie de Michel-Ange, qu'il fit présent à un de ses élèves qui lui était le plus attaché, Antonio Mini, de Florence, pour l'aider à marier ses deux sœurs, d'un tableau destiné au duc de Ferrare, représentant une Léda embrassant Jupiter transformé en cygne, qu'il avait peint avec un soin extrême et achevé pendant le siége de Florence. Mini l'apporta en France avec des dessins, des cartons et deux caisses remplies de modèles qu'il reçut également de Michel-Ange. Le tableau de la Léda fut acquis pour le roi et se trouvait à Fontainebleau au moment où Vasari écrivait son histoire. On a dit que ce célèbre ouvrage avait été brûlé par ordre du ministre d'Etat Desnoyers, sous le règne de Louis XIII, à cause de son caractère trop libre. Mariette affirme de son côté qu'il ne fut que gâté et qu'il le vit en cet état en 1740; restauré depuis par un peintre médiocre, il passa, assure-t-on, en Angleterre [1]. M. Passavant dit qu'il fait

[1] Dans la Notice des dessins du Musée royal (1838), à l'article d'Antonio Mini, on lit que celui-ci vendit à François Ier un carton de Michel-Ange représentant Léda. Vasari parle effectivement de ce carton, mais comme d'un objet distinct du tableau. Il était du nombre des dessins de Michel-Ange qui, dispersés à la mort de Mini, périrent en partie, perte inappréciable, dit Vasari, qui priva la France d'une foule de chefs-d'œuvre qui auraient pu lui être si utiles. Le carton de Léda, dessiné au crayon noir, revint à Florence et appartint longtemps à la famille Vecchietti; il fut depuis porté à Londres et se voyait chez un amateur anglais nommé Lock qui en fit présent à l'Académie des beaux-arts. M. Waagen y trouve trop peu de correction, une exécution trop faible pour l'attribuer à Michel-Ange lui-même. C'est, du reste, dit-il, une ancienne copie d'un grand mérite. La tête de Léda est particulièrement noble et animée de la plus douce volupté, les proportions du corps sont allongées comme celles de l'œuvre du tombeau des Médicis.

M. Passavant est d'une opinion analogue et le croit aussi une copie du tableau, peint sur toile à la détrempe, qui avait été acquis par François Ier.

partie depuis assez longtemps de la collection du roi de Prusse; il n'est cependant pas indiqué dans le catalogue de la galerie de Berlin publié en 1841. (N'est-il pas question ici du célèbre tableau de Léda du Corrège, qui avait été acquis par le grand Frédéric après qu'il eut été mutilé par le fils du régent, tableau restauré depuis par M. de Schessinger?)

On sait qu'une des plus grandes choses que Michel-Ange ait inventées est le célèbre carton représentant un épisode de la guerre de Pise, appelé *les Grimpeurs*, carton depuis longtemps détruit et qu'on ne connaît plus que par des copies ou des esquisses. Une des meilleures, peinte en grisaille par Sébastien de San Gallo [1], avait été donnée à François Ier par le prélat Giovio.

1 Mort en 1551 à 70 ans, Bastiano, dit Vasari, s'exerçait à dessiner ce fameux carton et il le reproduisit en entier, ce que n'avait jamais tenté aucun de ceux qui l'avaient étudié. Grâce à l'énorme application que Bastiano apporta à ce travail, il arriva à être en état d'expliquer les raisons des mouvements, des attitudes, de la structure de ces figures que Michel-Ange s'était plu à représenter sous les aspects les plus difficiles à rendre. La gravité sentencieuse et magistrale avec laquelle Bastiano débitait ses dissertations, lui valut le surnom d'Aristotile, qui lui convenait d'autant mieux que sa tête ressemblait beaucoup à un portrait antique de cet illustre philosophe. Lorsque le carton de Michel-Ange eut été détruit, Bastiano conserva avec un soin jaloux le dessin qu'il en avait fait; car non-seulement il ne consentit jamais à le vendre à aucun prix, mais encore il ne le montrait à ses plus chers amis que rarement et par une faveur toute spéciale.

L'an 1542, sur le conseil de Georgio Vasari, il peignit d'après ce dessin un tableau à l'huile et un clair obscur qu'il envoya par l'entremise de monsignor Giovio au roi François Ier qui le récompensa richement.

On voit en Angleterre, au château de Holkham, dans le comté de Norfolk, un tableau sur bois, peint en grisaille, représentant un groupe de 19 figures copiées sur le même carton de Michel-Ange, et qui, sans doute, quoique bien loin de l'original, est d'une valeur inestimable, en ce qu'il nous reproduit une grande partie de l'œuvre qu'é-

Actuellement que l'on possède à Paris, à l'école des beaux-arts, outre les deux statues des captifs du Musée d'Angoulême, les copies et les plâtres [1] des plus importantes productions de Michel-Ange Buonarotti [2], il est permis d'apprécier jusqu'à un certain point la puissance et la vigueur de ce génie extraordinaire. Ce qu'on doit admirer le plus en lui, c'est la connaissance approfondie du dessin, qui lui faisait rechercher les difficultés les plus hardies pour les surmonter à plaisir; après le sérieux de sa pensée et le grandiose de son style, c'est surtout à notre sens son talent merveilleux à tailler le marbre et à le rendre vivant. Il n'est aucun ouvrage ancien ou moderne qui puisse être comparé aux figures allégoriques couchées sur les sarcophages des Médicis, quoiqu'elles ne paraissent pas entièrement terminées ; leur chair est palpitante ; il semble qu'on aperçoive le mouvement des entrailles au travers des flancs de ces femmes à moitié endormies.

Dans les arts du dessin, le mérite de l'exécution est

tudièrent à l'envi les plus grands artistes du temps, Raphaël, Fra-Bartholomeo, André del Sarte et tant d'autres, et qui eut une si grande influence sur les progrès que fit l'art à cette époque mémorable. Cette peinture, qui provient du palais Barberini, ne doit pas être, comme on l'a supposé, une copie de celle de Bastiano où devaient se voir beaucoup plus de figures, telles que celles de cavaliers qui engagent le combat. Le tableau d'Holkam, qui a 4 pieds 3 pouces de long sur 2 p. 6 p. de large, a été gravé en 1808 par Schiavonetti, et on en trouve le trait dans la collection Reveil, t. v, n° 374. Une note de M. Quatremère de Quincy, reproduite dans la traduction de Vasari, montre qu'il en ignorait l'existence.

[1] La copie du Jugement dernier, par Sigalon.

Les plâtres du Moïse, de la Pieta, du Bacchus, du tombeau des Médicis.

[2] Michel-Ange Buonarotti, né le 6 mars 1474, est mort le 17 février 1564, à 90 ans.

le seul qui soit impérissable et survive aux révolutions du goût dont chaque siècle est témoin [1].

Les sollicitations et la libéralité de François I[er] attirèrent auprès de lui André del Sarte [2] qui fut un des plus grands peintres de son temps. Ne tombant dans aucune des exagérations qu'on peut reprocher à ses compatriotes, il sut allier la grâce et la simplicité, la correction du dessin et une extrême suavité. Ses œuvres, tout en conservant le grand caractère de l'école florentine, font une impression douce et

[1] M. Raoul Rochette, comparant la science des anciens Etrusques avec celle de Michel-Ange, a fait ressortir avec tout le talent qui le distingue ce qui caractérise cette dernière qui offre le type le plus frappant, le plus complet, pour ainsi dire l'idéal-même de l'art étrusque. C'est, dit-il, cette science du dessin, portée jusqu'à l'ostentation, cette austérité qui ne sacrifie jamais à la grâce, ces attitudes tourmentées, ces mouvements brusques et hardis, cette expression généralement dure et forte, cette prédilection pour les sujets terribles et sévères, cette fierté, cette rudesse, cette fougue de style. Tout ce qui frappe, étonne dans Michel-Ange, tout ce qui donne l'idée d'une puissance de main, d'une vigueur de conception extraordinaire, sans produire jamais l'impression de cette beauté qui nous ravit, de ce sentiment qui nous touche et de cette grâce qui nous enchante. Telle est, en effet, l'école florentine envisagée sous Michel-Ange. (*Cours d'Archéologie.*)

M. Vitet juge à peu près de la même manière (*Eustache Lesueur*). Les voûtes de la chapelle Sixtine sont moins de la peinture que de la décoration théâtrale... Quant à ces grands colosses des deux sexes, à cette multitude de personnages accroupis dans tous les sens, ils attestent un prodigieux savoir, une étude extraordinaire de la partie musculaire et matérielle de l'homme ; mais il n'y a rien là dont on se sente touché, pas une figure dont on comprenne la pensée, dont on pénètre les sentiments et les passions, pour laquelle on éprouve de l'aversion ou de la sympathie ; c'est de l'art d'apparat et d'ostentation qu'on doit contempler avec étonnement, avec respect et presque avec effroi, mais qu'il ne faut pas imiter.

[2] Né à Florence en 1488, mort en 1530. M. Rio a décrit avec soin ses productions dans son livre *de la Poésie chretienne ;* il y a fait usage des recherches récentes de MM. Biadi et Adolphe Renmont sur cet artiste du premier ordre.

tranquille. C'eût été une bonne fortune pour la France s'il avait su s'y fixer et y former des élèves [1], mais arrivé en 1518, après s'être déjà fait connaître du roi par un tableau représentant un Christ mort soutenu par des anges qu'il lui avait envoyé, il n'y exécuta qu'un petit nombre de tableaux.

Parmi ces derniers, le Louvre possède encore une Charité (n° 856), sur laquelle se lit l'inscription : ANDREAS SARTVS FLORENTINVS ME PINXIT. MDXVIII. On y voit une femme assise, ayant deux enfants sur son sein et un troisième dormant à ses pieds. La tête de la Charité offre les traits de Lucrezia del Fede, cette femme qui eut tant d'empire sur André del Sarte, et lui servait souvent de modèle pour des saintes et des madones. La composition est très-dramatique et a beaucoup de caractère, quoique les têtes aient peu d'expression. Les formes sont un peu fortes, l'exécution est très-soignée et la couleur est d'une puissance extrême, chaude dans les lumières, enfumée dans les demi-tons. Ce tableau, transporté du bois sur la toile, a beaucoup souffert de cette opération.

Sur la sainte Famille du n° 855, qui a appartenu aussi à François I[er], la Vierge et l'enfant Jésus portent leur attention sur le jeune saint Jean que leur présente sainte Elisabeth. Le dessin de ce tableau a moins de

[1] Il amena avec lui d'Italie son élève Andrea Sguazzella qui se trouvait encore à Paris en 1531. Il y a au Louvre, sous le n° 859, une Descente de croix de ce peintre. C'est une composition sans esprit, peinte avec dureté et sans harmonie ; son seul mérite est de rappeler un des plus beaux ouvrages d'André del Sarte, à part le pathétique qu'elle n'a pu rendre. Ce tableau qui, je crois, vient de Villeneuve-sur-Yonne, y était attribué à André del Sarte.

Nannoccio, autre élève d'André del Sarte, qui vint aussi en France, jouit d'un grand intérêt auprès du cardinal de Tournon.

finesse et les têtes, dont l'expression a quelque chose de triste, ont peu de vérité, mais il offre un bel exemple de la grâce particulière aux productions d'André del Sarte.

M. Rio fait un grand éloge d'une autre sainte Famille indiquée sous le n° 858, qu'il estime également admirable sous le rapport du dessin et de l'expression. Il la préférerait aux tableaux précédents, s'il n'y retrouvait le prosaïque portrait de Lucrezia, dont l'image semblait toujours poursuivre le peintre, et que M. Rio réprouve sans doute au nom de la morale.

M. Waagen attribue à André del Sarte un portrait de Baccio Bandinelli tenant entre les mains une petite statue de Vénus, placé au Louvre sous le n° 1225, et donné par le livret à Sébastien del Piombo, il n'y reconnaît aucune des manières de ce dernier maître, ni celle de ses premiers temps où il s'approche du Giorgion, ni celle qu'il adopta plus tard, lorsqu'il habita Rome. Ce portrait a quelque chose de clair et de transparent; il est jaunâtre dans les lumières, gris dans les ombres et entièrement dans le genre florentin, bien différent de celui des Vénitiens. Son ensemble, le sentiment fin et vigoureux de la forme du visage, qui est jeune et beau, celle de la main gauche, et jusqu'aux accessoires et au costume, tout s'accorde d'une façon surprenante avec les meilleurs ouvrages d'André del Sarte. Du reste, ce portrait n'est pas celui de Bandinelli, ainsi que le montre suffisamment la figure de ce dernier peinte par lui-même dans le tableau du Louvre qui porte le n° 863 [1].

[1] Parmi les ouvrages d'André del Sarte cités comme exécutés pen-

André del Sarte, prétextant des affaires de famille, obtint la permission de retourner à Florence pour quelque temps et même emporta avec lui une somme considérable que François I[er] lui remit pour acheter des tableaux et des statues. Mais l'artiste trompa la confiance du roi; et, ayant dissipé l'argent dont il était porteur, n'osa plus retourner en France. On dit qu'André del Sarte, pour se réconcilier avec le roi, lui fit offrir deux tableaux, qui furent refusés. On croit que l'un d'eux, qui avait pour sujet le sacrifice d'Abraham, se trouve au Musée de Dresde. M. Viardot dit qu'une peinture absolument pareille existe au Musée de Madrid, et qu'il faudrait décider laquelle serait l'originale, laquelle serait la copie. Le Musée de Munich en possède aussi une répétition.

François I[er] ne fut pas plus heureux lorsqu'il chargea le célèbre sculpteur Leone d'Arezzo de lui mouler à grands frais les plus belles statues anciennes et modernes de l'Italie ; ces extypes ne parvinrent jamais en France, et se trouvent actuellement à l'école des beaux-arts fondée à Milan par Frédéric Borromée [1].

On sait combien François I[er] estimait les ouvrages de Raphaël. Presque tous ceux que possède le Louvre ont été achetés par lui avec une si noble générosité que l'artiste reconnaissant lui envoya pour le remercier

dant son séjour en France, on nomme un saint Jérôme, un portrait du Dauphin, et on sait qu'un jeune Tobie avec l'ange se trouvait dans l'ancienne collection du roi.

[1] François avait en outre, particulièrement à Florence, des agents occupés à lui procurer à tout prix ce qu'il y avait de mieux en peintures et en sculptures. L'un d'eux, qui paraît avoir été plus actif que les autres, à en juger par ce qu'il envoya au roi, Jean-Baptiste della Palla, s'attira tant de haine de ses compatriotes qu'il privait des chefs-

sa grande famille qu'il peignit en 1518. Sa dernière composition, la Transfiguration, était, comme on l'a déjà dit dans le premier volume, destinée à une église de France ; et il a fallu pour nous en priver que la mort vînt glacer la main de Raphaël avant qu'elle eût achevé sa tâche.

Malgré les efforts faits jusque-là par François 1er pour s'entourer des chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, la révolution des arts qu'il désirait introduire en France ne commença réellement qu'après qu'il eut, dans les années 1530 et 1531, chargé des Italiens de continuer les travaux du palais de Fontainebleau dont il voulait faire un séjour enchanté. Jusque-là les merveilles dues à Léonard, à Raphaël, à Michel-Ange, à André del Sarte, et dont ses appartements étaient décorés, semblaient être restées comme inconnues à nos ancêtres [1]. C'est seulement à partir de cette époque que

d'œuvre qui faisaient leur gloire, en profitant d'une époque de trouble et de confusion (le siége de Florence en 1529), qu'il finit par en être assassiné.

Voici l'indication de quelques-uns des objets qu'il envoya et dont la majeure partie ne se retrouve plus.

Un Mercure en marbre tenant une flûte, par Baccio Bandinelli, acheté en 1530.

Une figure de femme représentant la Nature, entourée d'enfants et d'animaux, par le sculpteur Tribolo, envoyée en 1528 pour servir à la décoration de Fontainebleau.

Une Résurrection de Lazare par le Pontorno, dont Vasari fait un très-grand éloge, et qu'il dit être une des meilleures productions de ce maître.

Ce Gian Battista della Palla paraît avoir été un sculpteur venu en France avec le Rosso.

[1] Il y avait à Fontainebleau une chambre dite des Peintures, où le roi avait rassemblé les tableaux de chevalet des plus grands maîtres ; à l'exception de l'Italie, il ne se trouvait en Europe aucune collection qui en approchât, même de fort loin.

le goût appelé gothique et que les productions de l'école flamande cédèrent la place et qu'un style noble, élégant, tantôt fier, tantôt gracieux, moins parfait que l'antique, mais qui sous certains rapports ne lui est pas inférieur, domina chez nous et imprima son cachet à toutes les productions artistiques du reste du XVIe siècle jusque vers la fin du règne des Valois, car après eux il dégénéra rapidement et perdit son beau caractère.

Lorsque la munificence du roi appela en France cette colonie d'artistes qui devaient y régénérer le goût, il y avait près de dix ans que Raphaël avait disparu de la terre [1]. Le sentiment du beau qu'il a peut-être possédé seul dans sa pleine et complète perfection ne put se conserver dans sa pureté toute virginale. Le besoin de changer, d'avancer, de trouver une nouvelle route, besoin que lui-même avait éprouvé et dont témoigne la diversité de ses travaux, tourmenta après lui ses élèves et ses rivaux. Pour faire autrement, ils s'écartèrent de la noble simplicité dont il leur avait donné de si admirables modèles, et en marchant toujours en avant, ils s'égarèrent souvent dans un genre maniéré et faux qui se fait généralement sentir dans les productions de la seconde moitié du siècle. C'est sur quoi nous aurons occasion de revenir à l'occasion des ouvrages de Rosso et du Primatice, sous la direction desquels furent placés successivement les peintres et les sculpteurs de Fontainebleau.

Rosso dei Rossi, appelé maître Roux ou Rousse, né, dit-on, en 1496, le premier qui fut investi de la con-

[1] Voyez à ce sujet le discours prononcé par M. le comte Molé à l'Académie française en 1846, pour la réception de M. Vitet.

fiance du roi, était Florentin. Il s'inspira surtout des œuvres de Michel-Ange et du Parmesan, et chercha à s'approprier les qualités diverses qui appartiennent à ces deux grands maîtres. Il avait dû à leur imitation le mélange d'une forme un peu raide, et cette élégance maniérée qui s'allie avec un grand style de dessin [1]. Peu sensible aux beautés simples de l'art, il avait été jusqu'à décrier les ouvrages de Raphaël, de telle façon, dit Benvenuto Cellini, que pendant son séjour à Rome, les élèves de ce grand peintre voulaient absolument le tuer.

Très-inégal dans son exécution, le principal mérite du Rosso consistait dans sa facilité à inventer; à la fois peintre, sculpteur, architecte, son imagination le portait à des représentations pompeuses et en quelque sorte théâtrales, où pouvait briller la vivacité de ses talents, et il était propre à satisfaire aux exigences d'un prince qui voulait que tous les arts concourussent à l'embellissement de ses palais. Ce qui reste de plus considérable de maître Roux, quoique dans un grand état de délabrement, est la galerie de Fontainebleau dite de François Ier qui fut exécutée sur ses dessins par Paul Ponce [2] et quelques artistes français [3].

Il y a dans les attitudes des figures faites en stuc

[1] D'Argenville parle du Rosso en termes sévères. Sa manière de dessiner, dit-il, était un peu féroce et maniérée; sans consulter la nature, il travaillait beaucoup plus de caprice que par jugement.

[2] On a aussi attribué ces sculptures, dont les formes sont empreintes d'exagération et de manière, au florentin Dominico del Barbiere que Vasari qualifie de grand dessinateur et regarde comme le plus habile des artistes employés par le Rosso.

[3] On a recueilli leurs noms : c'est François d'Orléans, Simon et Claude de Paris, Laurent de Picardie.

un mouvement, sur le visage une expression, dans toutes les parties du corps une énergie, une vie qui étonnent. Quant aux peintures encadrées dans les ornements, elles sont tellement détériorées et poussées au noir, qu'il n'est plus possible d'y rien reconnaître. L'ensemble de cette décoration a quelque chose de tourmenté et manque de noblesse et de simplicité.

D'après ce que l'on sait des sujets représentés sur les tableaux de cette galerie, on voit que le Rosso s'était évertué à inventer des allégories, des compositions emblématiques qui avaient rapport aux principaux événements de la vie de François Ier et à la protection qu'il accordait aux lettres et aux arts. Ainsi, par exemple, la bataille de Cerisoles était figurée par le combat des Lapithes et des Centaures; une tempête sur mer signifiait les malheurs qui furent la suite de la bataille de Pavie [1]. Tout cela était bien recherché, bien subtil, et on peut supposer que le peintre y dépensa plus d'esprit que de vrai talent, d'autant plus qu'il se contenta de l'invention et qu'il y employa des praticiens auxquels il ne put pas communiquer une bonne manière d'exécution qu'il ne possédait pas lui-même ou qu'il perdit peut-être lorsque chargé de la direction de travaux de tout genre il se négligea.

Le Louvre conserve deux tableaux du Rosso, où se remarque sensiblement l'inégalité de son talent.

[1] Rosso a voulu représenter, par les diverses histoires et sujets de ces tableaux, les actions principales de la vie du grand roy François, telle qu'estoit son inclination aux sciences et aux arts, sa piété, son courage, son adresse, ses amours, ses victoires..... Comme aussi on croit être représentées les disgrâces par ce tableau où est figuré un naufrage, et le sont bien à propos, et par modestie figurés par emblèmes et sous ces fictions des anciens poëtes. (Dan.)

Le premier, qui porte le n° 1205, a pour sujet la Visitation de la Vierge. Joseph et Zacharie paraissent converser. (Le jeune homme représenté debout et indiqué par le livret du Musée comme étant Zacharie, ne peut être ce personnage.) C'est une riche composition du meilleur temps du maître. On y reconnaît l'influence de Fra Bartholomeo dans la distribution générale, et les caractères à la fois aimables et significatifs, de même que la couleur, rappellent les tableaux d'André del Sarte. Les proportions sont longues, mais le dessin et le mouvement sont bons, quoique les mains soient un peu pointues; le ton des chairs est d'un rouge chaud.

Le Christ au tombeau du n° 1206 appartient probablement aux derniers moments du peintre, alors qu'il apportait moins de soin à ses œuvres ; les têtes sont uniformes et semblent une imitation de l'antique ; l'expression est d'un froid extrême, les lumières sont orageuses, les ombres grises, le tout est maniéré et sans harmonie.

On sait que le Rosso, d'un caractère jaloux et défiant, s'empoisonna en 1541, par suite d'une accusation calomnieuse qu'il avait dirigée contre un de ses compatriotes.

Les recherches d'Emeric David auxquelles M. de Clarac a donné en grande partie son assentiment, établissent que Paul Ponce Trebati était un florentin emmené en France en 1530 ou 1531 par le Rosso ou le Primatice et qui a vécu au moins jusqu'en 1570. Quoiqu'on n'ait pas une certitude entière à cet égard, il est très-probable qu'il travailla au Louvre sous la direction de Pierre Lescot, conjointement avec Jean Goujon, et on lui attribue les belles figures du fronton ou de l'attique

de ce palais [1] parmi lesquelles on distingue celles de l'Abondance et de la Justice. Elles diffèrent par leur sentiment de celles qui sont dues au ciseau de Jean Goujon ; elles sont plus *Michelangelesques*, dit M. de Clarac, elles ont plus de grandeur, leur expression est plus ferme, plus prononcée, plus vigoureuse, la manière de draper, la touche est différente. Celles de Jean Goujon (aux œils de bœuf par exemple) ont plus de moelleux, d'abandon, plus de cette grâce qu'il s'était faite et qui ne va bien qu'à lui. — On a prétendu que Paul Ponce modifia par la suite son style, qu'il lui donna plus de douceur, pour se conformer aux exigences des personnes qui dirigeaient les travaux.

Le Musée d'Angoulême conserve de ce sculpteur la statue en bronze du prince Alberto Pio da Carpi, officier savoisien au service de François Ier, mort en 1535 ; la statue en pierre de Charles de Maigné ou de Magny, capitaine des gardes de la porte mort en 1556, celle en bronze d'André Blondel de Roquencourt, intendant des finances, décédé en 1558.

On lui attribue aussi la colonne avec les génies funèbres érigée en 1562 en mémoire de François II, actuellement à Saint-Denis. Cependant les figures de ce monument dessiné, dit-on, par le Primatice, sont tellement dans la manière de Germain Pillon qu'on les a aussi données à ce statuaire.

Lorsqu'on faisait arriver Paul Ponce avec Jean Joconde, qu'il était censé avoir travaillé au château

[1] On a transporté à l'école des beaux-arts d'autres grandes figures de Paul Ponce qui faisaient partie de l'attique de l'aile du midi du Louvre, laquelle a été démolie pour rendre pareils trois côtés de cet édifice.

de Gaillon, il était difficile de lui faire honneur de ces derniers ouvrages, et on les donnait à un sculpteur nommé Ponce Jacquio, né en 1524 et mort en 1608, sur lequel on ne possède d'ailleurs que des renseignements fort vagues. On dit qu'il a été employé aux sculptures du tombeau de François Ier, exécuté en 1550.

Pendant les dix années que Rosso remplit les fonctions de surintendant des bâtiments du roi, il exerça sur le goût et les habitudes des artistes français ou étrangers qui travaillaient sous ses ordres une grande influence; cependant il fallait plus de temps encore pour naturaliser chez nous cette nouvelle manière de voir et de sentir, et c'est surtout au Primatice qui lui succéda, que l'on doit l'achèvement de l'œuvre qu'il avait commencée.

Francesco Primaticcio, dit le Primatice, ou le Bolonais, du lieu de sa naissance, le sieur ou l'abbé de Saint-Martin, du nom d'une abbaye située à Troyes en Champagne, dont le roi lui fit présent en 1544, commença à étudier sous Innocenzio Francucci d'Imola [1] et le Bagnacavallo [2], mais il se forma particulièrement à Mantoue où Jules Romain l'employa pendant six années comme peintre et stuccateur aux décorations du château

[1] Innocenzio d'Imola, qui s'établit à Bologne, mourut âgé de 56 ans; il vivait encore en 1549; il avait étudié à Florence sous Marietto Albertinelli. Il chercha à imiter les ouvrages de Francesco Francia et de Raphaël d'Urbin.

[2] Bartholomeo Raminghi dit le Bagnacavallo, du lieu de sa naissance, né en 1484, mort en 1551 ou 1542, était un des élèves de Raphaël. Jean-Baptiste Bagnacavallo, qui fut en France un des auxiliaires du Primatice, était son fils. On attribue à Bartholomeo le tableau du Louvre représentant la Circoncision, qui est placé sous le nom de Jules Romain.

du T. Le duc de Mantoue l'envoya à François Ier, en 1531, selon Vasari, en 1539 seulement, selon Bartholomeo Galeotti[1]. Il paraît qu'il s'accorda peu avec le Rosso qui l'avait précédé en France, et que, par suite de cette difficulté, le roi le chargea en 1540 d'aller à Rome pour y faire l'acquisition de marbres antiques et pour y faire mouler les plus belles statues[2]. Il en fut rappelé en 1541 ou 1543, à la mort du Rosso, pour occuper sa place et poursuivre les travaux que ce dernier avait commencés. Il acheva, dit-on, la galerie dite de François Ier, mais on prétend que, par jalousie contre son prédécesseur, il détruisit ou changea beaucoup de ce que celui-ci avait entrepris.

Quoique le Primatice appartînt à l'école romaine, c'est-à-dire à celle de Raphaël par ses études, sa manière est peu différente de celle du Rosso, et per-

Cette opinion paraît assez probable à M. le comte de Clarac, qui pense que le Primatice resta sous la direction de maître Roux, tant que ce dernier vécut.

[2] Ces statues étaient principalement : le Cheval de Bronze, ou le Marc-Aurèle du Capitole (qui, placé dans une cour du château de Fontainebleau, la fit désigner sous le nom de Cour du Cheval Blanc), les bas-reliefs de la colonne Trajane, le Laocoon de Médicis ou du Capitole, l'Apollon du Belvédère, la Vénus, le Commode, ou plutôt Hercule et Telephe, le Tibre, le Nil, et la Cléopâtre, ou mieux l'Ariane du Belvédère.

Le Primatice avait dit au roi que quand Sa Majesté connaîtrait ces merveilleux chefs-d'œuvre, elle serait alors en état de parler sur l'art, parce que tout ce qu'elle avait vu de nous autres modernes (dit Cellini) était bien loin de la perfection des anciens. Ces statues furent en grande partie coulées en bronze par le célèbre architecte bolonais Jacopo Barozzi da Vignola (Vignole), qui, après avoir coopéré à leur moulage à Rome, vint passer deux années en France où il fut employé en outre à divers travaux d'architecture.

Ces statues antiques, des bustes, des torses au nombre de 125, recueillis par les soins du Primatice et envoyés en France, forment encore une des principales richesses de notre Musée royal.

sonne n'était plus propre à continuer ce dernier. Nous avons vu qu'il avait travaillé longtemps sous la direction de Jules Romain; mais celui-ci, quoiqu'il ait été l'élève favori de Raphaël, oublieux de ses exemples et de ses conseils, était tombé après lui dans un dessin peu correct et exagéré, quoique grandiose. Les contours ont du grand (dit Cochin, dans sa Lettre à un jeune artiste), mais ce sont des membres tortueux, de gros muscles outrés et sans les adoucissements que la peau y apporte; de gros mollets aux jambes et des chevilles du pied extrêmement resserrées. Tout cela est de la manière ; elle est belle, si l'on veut, et fondée sur des principes généraux qu'on ne doit pas perdre de vue, mais il n'en est pas moins vrai que c'est passer le but qui est toujours de se rapprocher de la vérité et de la nature et d'y chercher seulement les beautés dont elle est susceptible. Ce qui a égaré les disciples de Raphaël, c'est d'avoir cru ajouter à l'art de nouvelles beautés en joignant à l'imitation de ses ouvrages celle des productions de Michel-Ange. Si on peut reprocher à Jules Romain d'avoir outré la manière de son illustre maître, de n'avoir pas ses grâces délicates, de donner à ses chairs la couleur de la brique, d'avoir des demi-teintes noires, on trouvera que le Primatice a encore moins de pureté de goût et de simplicité dans l'exécution que Jules Romain [1]. On dit de son style qu'il avait quelque

[1] Suivant M. Vitet dans son élégante Notice sur Eustache Lesueur, Jules Romain, oubliant les leçons de son divin maître, faisait exécuter à ses figures des tours de force. Leurs attitudes étaient tourmentées, leurs expressions grimaçantes ; ses compositions étaient confuses.

D'Argenville lui reproche d'avoir négligé bien des parties de la peinture, telles que la correction, le naturel, et d'être toujours maniéré. Les attitudes de ses figures sont un peu forcées, les proportions sont trop sveltes, et leur ensemble a quelque chose de singulier.

chose de sauvage. Les deux tableaux du Primatice que conserve le Louvre confirment cette appréciation.

Le n° 1180, qui représente la Continence de Scipion, est faible de lignes ; les draperies, les formes ont quelque chose d'aigu, les couleurs sont sans harmonie.

Le sujet allégorique du n° 1181 est maniéré dans toutes ses parties ; les visages, d'un type uniforme, sont terminés en pointe ; la position des mains et des pieds est forcée ; ils sont comme tordus ; les chairs sont d'un jaune clair et d'un rouge de brique. Les autres couleurs sont plates et ternes. Le mérite principal que possédait le Primatice était l'invention ; c'est celui qui lui attira surtout les éloges d'Augustin Carrache. Le talent de décorateur, qui repose principalement sur la promptitude et la facilité du travail, était celui qu'on prisait le plus vers le milieu du XVI^e siècle, alors que la peinture italienne était déjà entrée dans une époque de décadence. Il faut voir dans Vasari combien il vante dans les autres cette précieuse qualité, qu'on ne saurait, dit-il, trop apprécier ; il s'en faisait gloire pour lui-même et raconte avec satisfaction comment il exécuta en moins d'un an, dans une salle du palais de Florence, quarante-quatre grands tableaux, en ne se faisant aider que de peu d'auxiliaires.

C'est peut-être à cette abondance facile, à ce dessin d'ostentation, à cette enflure des formes prise pour de la grandeur, à cette fougue d'imagination à laquelle ne peuvent s'accommoder ni la vérité, ni la précision, ni le caractère, qui seuls rendent les œuvres durables et toujours belles, qu'il est resté si peu de choses de cette école qui s'annonçait avec tant d'éclat et, qu'à part la pensée générale presque rien ne lui a survécu.

Parmi les artistes que François Ier attira en France, il faut nommer Benvenuto Cellini, très-habile orfèvre florentin, célèbre par le bon goût de ses aiguières, de ses coupes ciselées avec un art étonnant, par la beauté des médailles qu'il avait gravées pour les papes et les Médicis [1]. Le roi, dont toutes les pensées visaient à l'extraordinaire, commença par lui commander douze statues d'argent, de grandeur naturelle, représentant les dieux et les déesses de la Fable, et destinées à servir de candélabres dans une salle de festins. Cellini entreprit les modèles de quelques-unes et ne put terminer qu'un Jupiter qu'il plaça dans la galerie de Fontainebleau au milieu des statues antiques que le Primatice avait fait mouler [2]. Il exécuta aussi en or une salière d'une très-riche composition qu'il avait préparée en Italie et dans laquelle entrait une quantité considérable de métal. Sa grande valeur fut sans doute une cause de destruction pour ce précieux ouvrage et il en a été de même de presque tous les objets d'art où on a voulu réunir au mérite intrinsèque de la forme le luxe de la matière.

Cellini commença ensuite le modèle d'une statue colossale qui aurait représenté le roi sous la figure de Mars. La grandeur de cet ouvrage gigantesque était

[1] Il vint d'abord en France en 1536 et n'y resta que très-peu, le roi retournant alors en Italie; Cellini revint à Paris en 1540, et y séjourna jusqu'en 1545. Le roi lui assigna une pension annuelle de 700 écus d'or, pareille, dit Cellini, à celle qu'il faisait à Léonard de Vinci; il lui donna 500 écus pour sa bienvenue, lui fit présent du château de Nesle, situé sur la rive gauche de la Seine, en face du Louvre, et lui payait en outre avec générosité les ouvrages qu'il lui livrait.

[2] En 1539 le prévôt de Paris offrit à l'empereur Charles-Quint une statue d'Hercule en argent, de six pieds de haut; mais au rapport de Cellini, cet ouvrage avait beaucoup de défauts, quoiqu'il eût été fait sur les dessins du Primatice.

telle [1] qu'un élève de Cellini a pu faire passer la nuit à sa maîtresse dans le creux d'un des orbites. La tête seule fut terminée à peu près ; mais il est douteux que l'artiste eût pu mener à bonne fin un projet aussi hardi, que le Rosso voulait également, par jalousie, entreprendre de son côté.

Ce qui reste du séjour que Cellini fit en France est un grand bas-relief en bronze représentant la nymphe de Fontainebleau, sur lequel nous reviendrons bientôt [2].

1 Cette statue aurait eu 60 pieds de haut et aurait été coulée en bronze par assises, en cent morceaux.

François I[er] voulait aussi faire reproduire en bronze la colonne Trajane, qu'il avait fait mouler en entier en plâtre. La guerre s'opposa à l'exécution des grands projets de ce monarque qui, portant dans les arts les idées les plus relevées, les favorisa de toute sa puissance et qui, sans les circonstances malheureuses où il se trouva entraîné, leur eût donné en France tout l'éclat des beaux siècles de la Grèce et de Rome. (*Musée de Sculpture Antique et Moderne*, de M. de Clarac, t. I, p. 116.)

2 La liste des artistes étrangers attirés en France par la munificence de François I[er] et dont plusieurs servirent d'auxiliaires au Rosso et au Primatrice est assez longue. Sans entrer dans des détails trop minutieux, nous citerons ceux sur lesquels on possède quelques renseignements.

Jean-François Rustici, florentin, élève de Léonard de Vinci, est surtout connu par les trois figures de bronze représentant saint Jean-Baptiste prêchant entre un lévite et un pharisien, placées au-dessus d'une des portes du baptistère de Saint-Jean à Florence. Il vint en France vers l'an 1528 et y mourut à l'âge de 80 ans. Il devait faire une statue équestre de François I[er].

Lorenzo Naldini, surnommé Guazetta, disciple de Rustici, exécuta en France de nombreuses sculptures.

Un autre sculpteur Fra-Gioavan Agnolo fut appelé par le cardinal de Tournon.

François I[er] avait cherché à attirer auprès de lui Jacopo Sansovino, né à Florence en 1477, à la fois sculpteur et habile architecte.

La république de Venise fit présent au cardinal de Lorraine d'un groupe en bronze de Laocoon, modelé d'après l'antique par cet artiste et qui fut transporté en France.

Le roi employa Matteo del Nassaro, véronais, graveur en pierres

## CHAPITRE XX.

## RENAISSANCE SOUS HENRI II.

Henri II succéda à son père en 1547 et hérita de son goût pour les beaux-arts. Il fit continuer les travaux commencés par François Ier et en entreprit de non moins importants.

Le Primatice conserva sa place de surintendant des

fines et en médailles, qu'il fit venir en même temps que Cellini, et qui mourut en France peu après François Ier. On lui attribue, sans trop de certitude, de charmants bracelets en coquilles représentant des animaux, conservés au cabinet des médailles, et que l'on croit avoir appartenu à Diane de Poitiers, et une sardonix d'un travail excellent du même cabinet, ayant pour sujet un combat de cavalerie.

Mariette avait donné le dessin d'une agathe représentant le portrait de François Ier, qu'il attribue à Matteo del Nassaro ; mais, si cet artiste mourut en 1547, il est difficile de mettre sous son nom une médaille que l'on dit être de l'an 1550 et qui offre d'un côté la tête de Henri II et de l'autre Persée et Andromède avec une légende grecque.

Des reliefs en terre vernissée, exécutés par un descendant de della Robia appelé César (et dont Vasari ne fait pas mention), furent employés en grand nombre à la décoration du château de Madrid, bâti par François Ier dans le bois de Boulogne, et lui imprimaient un caractère très-remarquable. Ces terres cuites coûtèrent, dit-on, plus de 380,000 francs de notre monnaie actuelle. On avait déployé, d'ailleurs, une profusion extraordinaire à l'ornement de ce château et on a conservé le souvenir de deux tapisseries tissues d'or et de soie, qui avaient coûté 120,000 francs.

Il y avait aussi sur la façade de très-grands émaux exécutés à Limoges, et dont plusieurs ont été acquis pour le Musée de Cluny.

Nommons seulement, parmi les peintres, Bartholomeo di Miniato de Florence, le siennois Jacopo Pacchiarotto, élève du Pérugin, dont les productions sont d'un style simple et naïf, qui venu en 1535 en France, y mourut probablement bientôt, car il n'y a pas laissé de traces.

Francesco Pellegrini, qui, accusé injustement par le Rosso, fut l'occasion de sa mort.

Luca Romano, frère de J.-F. Penni, dit il Fattore, qui était un des

bâtiments du roi [1], et dirigea jusqu'à sa mort arrivée en 1570 toutes les constructions et les décorations des palais royaux.

La duchesse de Valentinois, Diane de Poitiers, qui exerça un si grand empire sur ce monarque, partageait ses goûts ou plutôt lui inspirait les siens elle ; contribua sans doute beaucoup aux encouragements que les artistes ne cessèrent de recevoir pendant toute la durée de son règne.

Pour faire exécuter les inventions sans nombre que projetait sa féconde imagination, le Primatice eut le bon esprit de faire venir de Modène en 1551 ou 1552 [2]

principaux élèves de Raphaël.

Benedetto Ghirlandajo, frère de Dominique.

Le florentin Baccio Gotti, élève de Ridolfo Ghirlandajo.

Prospero Fontana de Bologne, né en 1512.

Ruggieri de Bologne.

Le vénitien Paris Bordone fut appelé en 1538, mais ne resta que peu de temps en France.

[1] Suivant M. de Clarac, le titre de surintendant des bâtiments du roi n'aurait été donné au Primatice qu'en 1569 ou 1570, c'est-à-dire presque à l'époque qu'on indique comme celle de sa mort, après celle de Philibert Delorme.

[2] Francesco-Cecchino Rossi, appelé de Salviati, du nom d'un cardinal qui fut son protecteur, né à Florence en 1510 et mort en 1563, était un ami d'enfance de Vasari, qui en parle comme de l'un des artistes les plus expéditifs et des plus habiles de son époque ; il avait beaucoup d'imagination et a été accusé de peindre de pratique. Il fut engagé en 1554 à se rendre en France auprès de Henri II et non de François Ier, comme le dit le livret du Louvre, mais son caractère envieux et mélancolique lui fit des ennemis, et il n'y resta qu'environ vingt mois ; il travailla particulièrement pour le cardinal de Lorraine.

On a de lui au Louvre, sous le no 1216, une Incrédulité de saint Thomas. Les têtes sont sans expression, les membres longs, les contours durs, les couleurs froides et bigarrées sont claires et changeantes dans les draperies. Le travail du pinceau est soigné et fondu dans les chairs. Au goût noble et fier du dessin, quoiqu'il soit peu correct et à la grande manière, on reconnaît un imitateur de Michel-Ange. L'ancienne collection du roi possédait encore de ce peintre un tableau représentant Adam et Eve chassés du paradis.

un peintre habile, capable de donner de la vie et de la réalité à ce qui n'eût été sans lui qu'une vaine conception. Nous voulons parler de Niccolo Abati ou dell'Abate que les Italiens nomment Niccolino, né en 1509 ou 1512 et mort à Fontainebleau en 1571. Nicolo avait particulièrement étudié dans sa patrie les ouvrages du Corrège et avait en partie emprunté à ce grand maître le charme de sa couleur et la suavité de son pinceau, qualités qui, comme nous l'avons vu, étaient à peu près étrangères au directeur des beaux-arts de ce temps. Quoi qu'il en soit, Niccolo couvrit de ses fresques une magnifique galerie dite d'Ulysse, car on y avait représenté en 58 tableaux les principaux événements de l'Odyssée [1], et surtout une grande salle voûtée d'une beauté extraordinaire appelée salle du bal de Henri II, où les scènes les plus riantes de la mythologie étaient reproduites avec un art et un goût admirables. Cette salle existe encore et elle a été restaurée par le roi Louis-Philippe d'une manière à faire croire qu'on la retrouve telle qu'elle était du temps de Henri II. M. Alaux, à qui fut confié cet important travail, a cherché à reproduire exactement les fresques qui la décoraient en s'aidant de dessins ou de gravures qui en ont conservé la composition et peut-être du trait en creux

[1] On connaît par les gravures de Théodore Van Thulden au moins quel était le sujet de ses compositions qui paraissent bien au-dessus de celles que Jules Romain avait faites à Mantoue d'après l'Iliade. La plupart sont insignifiantes et maniérées. Mais on doit supposer que, peintes par un artiste d'autant de talent que Nicolo de Modène, elles rachetaient par le mérite de l'exécution ce qu'on pouvait trouver à critiquer dans l'invention.

Le comte Algarotti, qui vit cette galerie au moment où on avait commencé à l'abattre par les ordres de Louis XV, en regrette amèrement la destruction.

qui marque ordinairement les contours sur l'enduit humide qui reçoit la couleur. On prétend que du reste ces peintures avaient été tellement dégradées par l'humidité qu'on n'a pu conserver qu'un seul pied, unique reste des nombreux personnages qui y sont représentés [1].

Dans la lettre du 2 juin 1744 adressée au docteur Beccari de Bologne, Algarotti (*Œuvres du comte Algarotti*, tome VI, p. 14, Berlin, 1772) raconte qu'il y a quelques années il arriva encore assez à temps pour voir à Fontainebleau les peintures de Niccolino aussi fraîches, avec ce relief, cette force, telles en un mot que les décrit Vasari. Elles eussent mérité d'être couvertes de riches rideaux comme Vedriani prétend qu'elles l'étaient au siècle passé. Les erreurs d'Ulysse que le Primatice avait dessinées d'après Homère, Niccolino les avait admirablement coloriées. « Je ne saurais vous dire, ajoute-t-il, quel plaisir je goûtai en considérant cette poésie visible. Mais si je tardais quelques heures, c'en était fait, et j'étais condamné à des regrets éternels. Les maçons étaient déjà sur le toit de la galerie d'Ulysse ; ils défaisaient, ils ruinaient tout ; des morceaux entiers de murailles pleuvaient comme de simples cailloux. Si au moins avant de détruire ces peintures,

[1] Nicòlo avait peint dans la chambre de Saint-Louis les principaux traits de la guerre de Troie et dans la chambre dite de madame d'Estampes qui, actuellement, sert de cage à un escalier, plusieurs sujets tirés de l'histoire d'Alexandre-le-Grand. Quoique ces dernières peintures aient été probablement plusieurs fois retouchées, c'est ce qu'on peut voir de mieux conservé à Fontainebleau des œuvres de Nicolo de' Modène.

La chambre de madame d'Estampes n'a été, dit-on, peinte qu'après la mort de Henri II et par les ordres de Catherine de Médicis, sa veuve.

on les eût fait dessiner et mettre en estampes par quelque habile artiste, nous aurions de ce bel ouvrage une image plus fidèle que celle qu'on grava autrefois en cuivre et que vous pouvez avoir vue. Pour moi qui ai vu les originaux, je vous assure qu'elle n'est bonne tout au plus qu'à donner en gros l'idée de la composition et de l'ensemble. »

Dans une autre lettre datée du 7 avril 1761, de Bologne, Algarotti parle du même Niccolo Abati dont Augustin Carrache avait tant d'estime que dans son célèbre sonnet il le met au-dessus de tous les autres peintres ; il faut voir, ajoute-t-il, dans le portique de la maison Leoni à Saint-Martin, une crèche dont les principales figures réunissent au vrai la symétrie de Raphaël, le beau naturel du Titien, et en partie la grâce du Parmesan.

On voit au Musée d'Angoulême une statue d'un beau caractère, et dans le style de Paul Ponce Trebati, représentant le *Génie de l'Histoire* et qui est attribuée, je ne sais d'après quel fondement, à Niccolo del Abate.

Le Primatice a trouvé un ardent panégyriste dans M. Poirson [1]. Suivant lui, ce n'est pas seulement un grand maître, c'est le véritable père de l'école française ; il brille en première ligne par le mérite de la composition, par la noblesse et la grâce du dessin, la beauté et le caractère idéal qu'il donne à ses figures, mais qui dans quelques-unes n'est pas exempt de manière ; il ne se contente pas de copier la nature, il lui ajoute un charme qu'elle possède rarement. Si on peut contester le titre

[1] Voyez dans la *Revue Française* (avril 1838) les articles destinés à faire connaître les belles restaurations opérées récemment à Fontainebleau.

de père de l'école française que lui donne M. Poirson, car il est difficile de citer des peintres qui aient dignement marché sur ses traces, il faut reconnaître que les nombreux dessins qu'il exécuta pendant près de quarante années qu'il vécut en France, répétés sur les bassins et les aiguières des orfèvres, ciselés et repoussés sur les armures, les casques et les boucliers, reproduits par les émailleurs de la fabrique de Limoges, peints sur les vitraux des fenêtres, modelés sur les poteries de Bernard de Palissy, sculptés sur les armoires et les bahuts, sur les poutres et les entablements, aux portes des maisons même les plus modestes des villes et des bourgs, aussi bien que sur les façades et dans les galeries des palais, remplirent la France d'une multitude innombrable d'objets d'art de toute espèce qui par leur élégance, leur bon goût, la richesse de leur invention, excitent encore aujourd'hui notre admiration.

C'est là en quoi consiste la véritable gloire du Rosso et du Primatice qu'il ne faudrait pas juger sur le petit nombre d'œuvres exécutées de leur propre main que nous possédons encore [1].

Mais indépendamment du style du dessin, ce qui distingue toutes ces productions de celles qui s'exécutaient dans les âges précédents, c'est qu'elles repro-

[1] Lorsque ces artistes vinrent en France, l'école florentine n'était plus telle qu'elle était au xv[e] siècle, du temps de Dominique Ghirlandajo et de Verrochio, alors qu'elle avait pour caractère dominant une précision qui dégénère en sécheresse, un soin de détails porté à l'excès, et une rigidité de style qui tombe souvent dans la maigreur. D'un autre côté, si leur dessin n'a pas la science profonde, l'énergie sévère de celui de Michel-Ange, on aime à voir leurs figures élancées, disposées avec noblesse et abandon, et chez lesquelles la véhémence de l'action est tempérée par la souplesse des mouvements.

duisent rarement les sujets religieux qui avaient presque exclusivement occupé nos peintres et nos sculpteurs avant le règne de François Ier.

Le culte de nos pères fut en quelque sorte abandonné pour celui des dieux d'Homère et de Virgile ; les fictions gracieuses de la mythologie furent représentés partout avec profusion et tinrent la place des précieuses légendes qui jadis couvraient les murailles et des saints qui protégeaient les demeures des particuliers et des rois.

La célèbre maîtresse de Henri II portait le nom de Diane, et tant que ce prince occupa le trône, on ne vit partout que la figure et les emblèmes de la déesse de la chasse, quelquefois en opposition avec celle de Junon qui désignait la reine Catherine de Médicis laquelle, à bon droit, devait être jalouse de la passion dont le roi faisait parade pour sa rivale.

Le talent du Primatice était merveilleusement propre à se prêter à ce goût de l'allégorie que favorisait encore l'amour de la docte antiquité, qui dominait dans une cour à la fois galante et lettrée.

On a remarqué que la beauté exquise et presque surhumaine, suivant M. Poirson, que le Primatice donnait aux têtes de femme, avait quelque chose de païen et n'eût convenu ni aux figures de la Vierge, ni à celles des saintes du calendrier. Ce caractère était parfaitement adapté aux compositions empruntées à la mythologie, et, ce qui doit appeler notre attention, c'est qu'il n'est pas une simple imitation des chefs-d'œuvre antiques que le Primatice connaisssait cependant bien, et dont, comme nous l'avons dit, il fit apprécier la valeur à son royal Mécène.

Nous avons vu de notre temps une école célèbre qui a rendu un éminent service au goût dégénéré de la nation en la rappelant à l'étude des monuments de l'antiquité, ne pas savoir aller au-delà d'une simple imitation et borner ses efforts à exécuter de froides copies de ce qui devait être un élément d'inspirations plutôt que le but et le terme de son ambition. Sous ce rapport, l'école française du XVIe siècle l'emporte de beaucoup sur celle de David et tiendra une place bien supérieure dans l'histoire des arts.

On a attribué aux mœurs licencieuses de la cour de François Ier et de Henri II le changement si complet qui se fit alors en France, mais qui depuis longtemps s'était opéré en Italie dans les lieux où dominaient les Médicis. Un passage curieux de Sauval nous apprend de quelle manière on jugeait de son temps la transformation opérée alors dans les habitudes de nos pères.

« De plus ils (François Ier et Henri II) firent venir « d'Italie des statues de bronze et de marbre, tant « d'hommes que de femmes, de dieux et de déesses « où la lubricité triomphoit. Celles qu'on ne voulut pas « leur vendre furent jetées en bronze et exposées aux « yeux de chacun dans les cours et les jardins de Meudon, de Fontainebleau, des Tournelles, aussi bien « que du Louvre, et non contents de ceci, ils attirèrent « encore en France par leurs grands présents et de « grosses pensions Léonard Davince, l'abbé de Saint- « Martin, Messer Nicolas (del Abate), quelques autres « peintres italiens dont le pinceau n'était pas moins « dissolu que les mœurs. Par leurs ordres, ces artisans « remplirent les appartements de nos rois de peintures « à fresque et de tableaux qui suivoient la cour où

« étoient représentés des choses non-seulement las-
« cives, mais incestueuses et exécrables, surtout à
« Fontainebleau, car non-seulement les chambres, les
« salles et les galeries du château en sont toutes
« pleines, mais encore il y en a partout et en telle
« quantité que, si la reine mère qui, à son avénement
« à la régence, en fit brûler pour plus de cent mille
« écus, avoit voulu brûler tout ce qui se trouva d'abo-
« minable et de dissolu, il lui auroit fallu réduire en
« cendres presque tout Fontainebleau. »

Des trésors inestimables furent alors détruits, et c'est à cet acte de pruderie qu'il faut attribuer la perte des ouvrages les plus achevés de la Renaissance [1].

Le Rosso et le Primatice, qui eurent la direction des travaux de Fontainebleau, et pendant plus de quarante ans occupèrent un si grand nombre de praticiens italiens ou français, y formèrent ce qu'on appelle l'école de Fontainebleau, c'est-à-dire donnèrent, comme nous l'avons vu, naissance à une masse de productions tellement analogues pour le style, qu'on ne sait souvent à qui on doit en faire honneur [2].

Tel est le cas d'une des œuvres qui furent le mieux

[1] Peut-être faut-il mettre au nombre des objets sacrifiés le portrait de Lucrèce de Gonzague de Sébastien del Piombo, donné à François Ier par le cardinal Hippolyte de Médicis, et qui était, suivant Vasari, un chef-d'œuvre incomparable à cause de la beauté céleste de cette femme et du grand talent du peintre,

On a compris sans doute dans cette liste une Vénus embrassée par Cupidon et entourée de personnages allégoriques, ouvrage du Bronzino et que Vasari vante beaucoup, ainsi qu'une autre Vénus peinte par Girolamo da Carpi et, qui avaient l'une et l'autre été envoyées à François Ier.

[2] Un recueil de 640 gravures placées sous le titre d'Ecole de Fontainebleau et rassemblées par le célèbre Mariette, renferme les compositions les plus importantes exécutées pendant cette période.

accueillies à cette époque et qui est connue sous le nom de *Nymphe de Fontainebleau.*

Il existait dans ce palais une fontaine, détruite sous le règne de Henri IV, qu'on s'était plu à décorer de l'image de la nymphe qui en épanchait les ondes.

On voit sur la planche VIII, n° 3, du *Trésor de Glyptique (ornements)*, le souvenir d'un bas-relief ovale qui la représente sous la figure d'une jeune femme se reposant doucement sur son urne, dans une position simple et naturelle; les formes de son corps sont belles et pures, et le style d'un grand caractère.

On la retrouve dans les gravures qui font partie de l'œuvre de maître Roux, et elle y est accompagnée de l'inscription suivante : *O Phidias, o Apelles, quidquam ne ornatius vestris temporibus excogitari potuit, ea sculptura, cujus hic picturam cernitis, quam Franciscus primus, Francorum rex potentissimus, bonarum artium ac litterarum pater, sub Dianæ a venatu conquiescentis atque urnam frontis Bellaque effundentis statuâ, domi suæ inchoatam reliquit.*

Il paraît résulter de ces paroles que cette construction dont la figure principale était sculptée, n'était pas terminée à la mort de François Ier, et peut-être étaitelle plutôt de l'invention du Primatice que de celle du Rosso.

M. Pottier, qui a composé le texte du recueil des Monuments inédits français de Willemin, dit que cette nymphe avait été peinte à fresque par le Primatice dans la grotte que François Ier avait fait construire au-dessus de la fontaine qui se trouve devant le château.

Un tableau désigné comme de l'école de Fontainebleau de la galerie du cardinal Fesch (n° 474 du cata-

logue in-8° publié à Rome, en 1844, par M. Georges), a reproduit ce sujet d'une manière plus complète. La nymphe est dans un médaillon au chiffre de François Ier placé au milieu d'un morceau d'architecture que décorent des génies tenant les attributs de la musique et deux groupes de cariatides portant sur leurs têtes des corbeilles de fruits qui soutiennent l'entablement. On retrouve, dit M. Georges, dans l'arrangement et la disposition de cette composition, toutes les grandes pensées que le Primatice puisa dans l'école de Jules Romain. A la base du morceau d'architecture, on lit l'inscription latine que nous avons rapportée ci-dessus, et qui, sans doute écrite alors que Diane de Poitiers régnait sous le nom de Henri II, y reconnaît, pour plaire à la favorite, la déesse de la chasse se reposant de ses travaux, au lieu de la modeste nymphe d'une fontaine. [1]

Le même changement de désignation avait eu lieu pour un grand bas-relief de bronze placé sur la principale porte du beau château d'Anet, construit en 1548 par Philibert Delorme pour la duchesse de Valentinois. Il représentait une *Diane élabourez d'un ouvrage et sculpture fort excellente et très-bien faite*, dit Philibert Delorme dans son *Traité* d'architecture.

Ce bas-relief, actuellement placé au Louvre dans la salle des Cariatides, est l'ouvrage le plus important que Benvenuto Cellini ait laissé pendant son séjour en

[1] Bernard de Palissy a répété cette figure sur quelques-uns de ses plats.

L'abbé Guilbert indique dans sa *Description historique de Fontainebleau* (t. II, p. 67) qu'on y avait peint aussi dans la salle du bal une Diane se reposant après la chasse. C'était peut-être encore une répétition du même sujet.

France. Il nous apprend dans les curieux Mémoires de sa vie, que cette composition, dont le modèle fut commencé en 1543, était destinée à la décoration de la porte du château de Fontainebleau (celle qui est désignée sous le nom de Porte-Dorée), et qui devait être reconstruite en partie sur les dessins de Cellini.

L'artiste avait voulu représenter la Nymphe de Fontainebleau couchée, nous dit-il, dans une belle attitude, son bras gauche appuyé sur le cou d'un cerf pour rappeler une des devises du roi ; il plaça auprès d'elle des chevreuils, des sangliers et d'autres animaux et des chiens de différentes espèces sauvages par allusion aux productions de la magnifique forêt où croît la fontaine. Ce bas-relief devait avoir pour accompagnement des Satyres et des Victoires dont il laissa les modèles dans son atelier lorsqu'il quitta la France en 1545.

Cellini nous apprend encore qu'une jeune et belle Française, qu'il appelle Catherine, lui servit de modèle pour l'exécution de cette figure qui représente aussi plutôt une nymphe que la déesse de la chasse. Ses formes ont plus de plénitude et de maturité qu'il ne convenait à Diane qui, malgré ses mâles exercices, conserva toujours la jeunesse virginale qui la distingue des autres divinités.

On trouve dans cet ouvrage l'élégance prétentieuse et les grâces un peu maniérées de l'école de Fontainebleau. Telle est, par exemple, la proportion un peu allongée et la finesse des doigts de la main gauche, recherche que l'on regardait alors comme un genre particulier de beauté. On préfère cependant le bas-relief à la statue de la Persée de Florence, que Cellini

croyait être son chef-d'œuvre. On reconnaît dans l'exécution d'un objet de cette dimension, au soin minutieux avec lequel les moindres détails sont rendus, et à l'imitation d'une nature individuelle, plutôt le travail d'un orfèvre que celui d'un véritable statuaire; Cellini excellait surtout dans la gravure des médailles et la ciselure des bijoux. Il fit pour François Ier, pendant son séjour en France, une fort belle médaille, offrant d'un côté le portrait du roi, et au revers la Fortune domptée, avec la légende FORTVNAM VIRTVTE DEVICIT.

Au milieu de la foule des praticiens que le Rosso et le Primatice employaient à l'exécution de leurs entreprises ou qui pouvaient se former sur leurs ouvrages, on vit apparaître quelques artistes français dont le talent surpassa peut-être celui de ces maîtres étrangers. Jean Goujon se fit la part la plus glorieuse dans cette époque brillante, car il sut se créer par la puissance de son génie et l'excellence de son goût un style qui n'appartient qu'à lui, et dont il semble avoir emporté le secret.

On ignore la date positive de la naissance de Jean Goujon. Les uns la placent au commencement du XVIe siècle ; M. le comte de Clarac dit qu'il naquit vers 1510 et qu'il était peut-être d'Alençon. M. de Clarac présume encore, mais sans y être autorisé par aucun document positif, qu'il a pu visiter l'Italie où dut l'attirer la renommée de l'école de Michel-Ange qui brillait alors de tout son éclat, et qu'il put accompagner le Primatice chargé de recueillir dans cette contrée des statues antiques pour l'embellissement de Fontainebleau et du Louvre. Nous pensons que de grandes

et rares dispositions naturelles ont pu suffire à Jean Goujon pour arriver au point où il s'est élevé ; que dans sa jeunesse, confondu comme tailleur de pierre, maçon ou imagier, ainsi qu'on le disait alors, avec des ouvriers ordinaires, il s'est livré longtemps à des travaux modestes et obscurs, sans avoir ni les moyens, ni la pensée peut-être d'aller voir les chefs-d'œuvre de l'Italie, d'où devaient l'éloigner d'ailleurs ses principes religieux, puisqu'il était réformé. En outre, dans les années même où le Primatice y avait été envoyé par les ordres du roi, nous savons, par les recherches de M. Deville, que Jean Goujon travaillait (de 1540 à 1542) à Rouen, entre autres choses à la décoration de l'église de Saint-Maclou et de la cathédrale. Vers le même temps il avait fait la statue de Georges d'Amboise en costume d'archevêque, antérieurement à la mort de ce prélat arrivée en 1550. Il résulte de la dédicace d'un opuscule de Jean Goujon sur l'architecture (Traduction de Vitruve par Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt, Paris 1547), qu'il avait été employé en qualité d'architecte aux travaux du château d'Ecouen, et qu'il entra au même titre au service d'Henri II. [1]

Les grands architectes de son temps, qui pour la plupart étaient aussi habiles statuaires, s'empressèrent de mettre à profit le beau talent de Jean Goujon, talent parfaitement en harmonie avec les riches conceptions

[1] On présume que Jean Goujon coopéra au mausolée élevé dans la cathédrale de Rouen à Louis de Brezé, mari de Diane de Poitiers, mort en 1531. Son tombeau fut terminé seulement en 1544. On donne à Jean Goujon la figure nue étendue sur le sarcophage et qui est d'une vérité si extraordinaire qu'on la croirait moulée sur nature, si sa petite dimension n'excluait cette pensée.

de l'architecture, et l'employèrent à décorer de ses élégantes sculptures les somptueuses demeures qu'ils élevaient à l'envi. C'est ainsi qu'il travailla au château d'Ecouen, commencé pour Anne de Montmorency par Jean Bullant[1] avant 1540 et terminé vers 1545, au château d'Anet que Henri II fit bâtir par Philibert Delorme, pour Diane de Poitiers, vers 1548[2].

C'est aussi conjointement avec Philibert Delorme, avec lequel il avait contracté une étroite liaison, qu'il éleva au coin de la rue aux Fers, en 1550, la belle fontaine des Innocents, qui a été reportée avec tant de bonheur au centre de la place qui porte ce nom[3].

Pierre Lescot, chargé de reconstruire le Louvre sur de nouveaux plans à la fin du règne de François Ier ou sous celui de Henri II, s'associa Jean Goujon pour ces travaux. On suppose que c'est vers l'an 1559 qu'il exécuta les cariatides de la salle des gardes et orna de ses sculptures l'escalier de Henri II, et qu'il fit celle des œils-de-bœuf de la cour[4].

[1] On a attribué à Jean Bullant de fort beaux reliefs qui font partie d'un autel ou d'un tombeau qui était dans la chapelle du château d'Ecouen et qui est actuellement dans la chapelle de Chantilly. On dit que cet architecte avait appris la sculpture de Jean Goujon.

[2] Il y a dans la chapelle du château d'Anet de magnifiques sculptures de Jean Goujon. Ce sont huit figures de femmes ailées et drapées tenant les unes des palmes, les autres des trompettes, et huit figures d'anges portant les instruments de la Passion. Il avait fait en outre les statues des douze apôtres placées dans des niches et qui ont été détruites.

[3] L'hôtel de Carnavallet, que l'on présume avoir été construit par Ducerceau, est orné sur sa façade et dans la cour de sculptures de Goujon.

[4] Les statues placées sur la cheminée de la salle des Cariatides, qui représentent une Cérès ou une Flore et un Bacchus, sont de Jean Goujon, ou plutôt de son école.

L'opinion commune est que Jean Goujon fut tué le jour de la Saint-Barthélemy, en 1572, pendant qu'il travaillait aux sculptures du Louvre, d'autres disent à la fontaine des Innocents, quoiqu'elle ait été terminée depuis longtemps. Mais M. Adrien de Longpérier, à qui on doit un excellent article sur Jean Goujon qui fait partie du *Plutarque français*, a montré que c'est sans aucune preuve que l'on a mis ce grand artiste au nombre des victimes du fanatisme religieux. Les *Martyrologes protestants* plusieurs fois réimprimés et qui contiennent la liste fort exacte et fort détaillée des réformés qui périrent dans les troubles du XVI[e] siècle, ne font aucune mention de Jean Goujon[1].

Au milieu d'une époque brillante pour les arts et lorsque les productions de l'école florentine, trans-

[1] L'article inscrit dans le tome IV des Annales du Musée de Landon sur la fontaine des Innocents, en attribue la construction à Pierre Lescot, abbé de Cluny. Elle était formée de deux arcades sur la rue aux Fers, et d'une troisième sur la rue Saint-Denis.

Lorsque ce monument, qui avait été restauré en 1708, fut isolé au centre du marché des Innocents, il fallut pour faire une quatrième face composer trois nouvelles figures de nymphes, placées entre les pilastres corinthiens et deux bas-reliefs, et le statuaire Pajou fut chargé de les exécuter.

Il se pourrait qu'on ait transporté du Louvre au Musée d'Angoulême quelques-uns des bas-reliefs de la fontaine des Innocents qui y ont été remplacés par des copies.

Il existe de Jean Goujon au château d'Ecouen, sur les archivoltes d'un petit portique de la cour, deux Victoires en bas-relief tenant des palmes et des armes. — Sur les portes de la chapelle deux figures assises, tenant également des palmes. — Des arabesques décorent la grande cheminée dans la petite chapelle Sainte-Anne, construite près du château par Anne de Montmorency et détruite longtemps avant la Révolution ; il y avait deux petits bas-reliefs de Jean Goujon ; on ne sait ce qu'ils sont devenus. Les sculptures de Jean Goujon et de Jean Bullant sont gravées avec soin dans l'ouvrage de Baltard intitulé : *Paris et ses monuments*, in-folio 1805.

portée en quelque sorte à la cour des rois de France, se montraient partout, ce sculpteur eut la gloire de se créer par la puissance de son génie et l'excellence de son goût un style qui n'appartient qu'à lui.

Il excella surtout dans les figures de femmes qui sont charmantes de souplesse et de grâce, du moins de cette grâce qu'il s'était créée, qui n'est pas celle de l'antique, mais qui a plus de naturel et moins d'affectation que ce qu'on trouve dans les ouvrages florentins; il réussissait moins dans les figures d'hommes dont il rendait peut-être les formes avec trop de mollesse.

Les cariatides de la salle du Louvre sont une des conceptions les plus hardies et les plus heureuses qu'un artiste puisse se permettre. En cassant les bras à ces belles femmes, aux regards fixes, aux traits sévères, en leur donnant une base et un chapiteau, il est parvenu, sans nuire à leur agrément, à les incorporer pour ainsi dire dans l'architecture, et leur a donné un caractère mixte dont on ne possédait aucun exemple. Il est probable que lorsque l'artiste les a exécutées, il n'avait jamais vu de cariatides. Il les a peut-être conçues d'après de simples indications trouvées dans Vitruve, et il pourrait être le premier des sculpteurs modernes qui les ait fait revivre.

Ce que nous citerons de préférence parmi les œuvres de Jean Goujon comme celle où brille tout son talent et où il s'est montré le plus lui-même, si on peut s'exprimer ainsi, c'est la célèbre fontaine où il a, dit-on, représenté Diane de Poitiers sous les traits de la déesse de la chasse, se reposant de ses travaux, et qui faisait un des plus beaux ornements du château d'Anet. La tête de cette statue, actuellement conservée

au Louvre, a un caractère de finesse et d'élégance très-remarquable; les cheveux ornés de perles sont arrangés avec un goût exquis. La figure qui n'a rien de l'antique n'a d'ailleurs aucune ressemblance avec le portrait de Diane de Poitiers [1], et doit être une création du statuaire. Il semble, en examinant cette statue, que le corps ait moins de jeunesse que la tête, et il se pourrait que l'artiste ait cherché à idéaliser dans son ouvrage ce qu'avait d'extraordinaire la beauté de Diane de Poitiers qui sut conserver dans un âge avancé les charmes qui pour les autres femmes sont le partage exclusif du printemps de la vie.

Dans aucun monument antique Diane ne présente les mêmes formes, ni ces bras allongés, ni cette poitrine où le sein se montre à peine ; c'est une beauté d'un type entièrement nouveau et qui n'a nulle part d'analogue. Peut-être Jean Goujon y a-t-il été conduit par le désir de la distinguer des autres figures de Diane ou de nymphes chasseresses que le goût du temps se plaisait à multiplier partout [2].

[1] Au moins tel qu'il se trouve sur la médaille qui fut frappée pour cette dame avec la devise un peu orgueilleuse : *Omnium victorem vici*. Il ne ressemble pasnon plus au portrait attribué au Primatice tiré du cabinet d'Alexandre Lenoir, ni à ceux qu'ont peints Léonard de Vinci et Lucas Penni, et qu'on a crus sans doute à tort représenter la maîtresse de Henri II. Il existe cependant parmi les tableaux du château d'Eu un portrait de Diane de Poitiers qui ressemble à la statue de Jean Goujon ; mais il se pourrait que celle-ci ait servi de modèle au peintre.

Dans la salle du Bal ou de Henri II, à Fontainebleau, on voit une Diane peinte d'après le dessin du Primatice qui représente, dit-on, la duchesse de Valentinois, mais nous ne savons plus si elle rappelle la figure de la fontaine du château d'Anet.

[2] On a attribué à Jean Goujon, peut-être sans motifs suffisants, un bas-relief qui représente encore, dit-on, Diane de Poitiers en chasse-

Les néréides de la fontaine des Innocents ont une pureté et une élégance de formes irréprochables et une noble simplicité ; il semble que l'artiste ait eu dans la pensée le souvenir de la Galathée de la Farnésine ; mais dans d'autres productions telles que ces quatre bas-reliefs du Musée d'Angoulême qui représentent des nymphes ou des divinités marines, les contours sont tellement arrondis, il y a tant de recherche et de coquetterie dans leurs mouvements, qu'on s'aperçoit que ce sont des déités modernes ou de jolies personnes déguisées en nymphes. On peut la comparer, comme M. de Clarac, à la gentillesse un peu maniérée de son contemporain Marot.

Alexandre Lenoir, à qui l'on doit l'établissement du Musée des monuments français où se voyait une si riche suite de sculptures arrachées à la destruction et qui avait

resse. Ce n'est pas, comme on a pu le dire, une imitation de la nymphe de Fontainebleau dont nous avons parlé plus haut, ni du grand bas-relief de Benvenuto Cellini ; ce n'est pas une pure réminiscence de l'antique, et cette production très-gracieuse pourrait être donnée à Jean Goujon sans nuire à la réputation de ce grand maître. Les formes voluptueuses de cette belle femme rappellent plutôt celle de Vénus que les chastes attraits de Diane. Son bras, placé autour du cou d'un cerf, paraît plutôt destiné à entourer celui d'Adonis, et cependant elle n'a pas ce grand caractère qui distingue les œuvres florentines et quelque chose de cette simplicité qui appartient en général aux compositions des anciens. (Voyez la planche VII de l'Album des arts au moyen âge de M. du Sommerard.) Les statues de Diane chez les anciens n'étaient jamais nues comme l'étaient ordinairement celle de Vénus ; tout au plus avaient-elle un sein découvert. Diane a plus que les autres déesses les formes et l'air d'une vierge ; sa tête n'est pas surchargée d'ornements ; les cheveux sont singulièrement relevés comme l'étaient ceux des vierges, sa taille est plus svelte et plus légère que celle d'une Pallas ou d'une Junon. Winckelmann dit qu'à la nature de ses formes, il serait aussi facile de reconnaître une Diane mutilée parmi les autres déesses, qu'il est aisé de la distinguer dans Homère des belles Oreades ses compagnes.

fait reconstruire avec soin les magnifiques mausolées de l'église Saint-Denis, avait d'abord attribué à Jean Goujon les statues de François Ier et de Claude de France, sa femme, représentés nus dans une proportion plus forte que nature, et où l'on admire une exécution aussi vraie que savante. Le grand caractère et la beauté de ce tombeau avaient d'abord fait penser qu'il était l'œuvre des artistes italiens qui, à la voix de François Ier et de Henr II, vinrent chercher en France une nouvelle patrie: les recherches faites plus tard dans les archives de la cour des comptes par Alexandre Lenoir lui apprirent que ce monument avait été exécuté sur les dessins de Philibert Delorme par des sculpteurs français. Celui qui fut chargé, à ce qu'il paraît, des principales statues et des bas-reliefs sur lesquels on a représenté des marches et des batailles, entre autres celle de Cerisoles, est un bourgeois de Paris appelé Pierre Bontemps, dont le nom, malgré le talent très-distingué dont il a fait preuve dans cet ouvrage, était resté ignoré des historiens de l'art. Cela résulte d'une quittance donnée l'an 1552 [1].

Ce même Pierre Bontemps exécuta aussi avec beaucoup de goût et de délicatesse une urne sépulcrale destinée à renfermer le cœur de François Ier et pour être placée dans l'abbaye de Haute-Bruyère. La passion du roi pour les arts libéraux, qu'il encouragea avec tant de munificence, avait fait choisir pour sujets des quatre

[1] Il est question d'un Isidore Bontemps, sculpteur du roi, qui aurait taillé et sculpté de basse taille la devise des Quatre-Temps de l'année pour mettre en la cheminée de la chambre que l'on fait de neuf pour le roi en son château de Fontainebleau (1555). *Archives curieuses de l'histoire de France*, t. III.

bas-reliefs qui y sont sculptés, au lieu de représentations pieuses, la personnification de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la géométrie. D'autres bas-reliefs allégoriques ornent le piédestal de ce petit monument qui avait été recueilli dans le Musée des Monuments français [1].

Une autre quittance datée de 1558 nous apprend que d'autres sculpteurs que Bontemps avaient aussi travaillé au mausolée de François Ier. On y trouve, outre le nom d'Ambroise Perret, ornemaniste, celui de Germain Pilon qui avait exécuté des bas-reliefs et des arabesques sur la voûte de ce monument.

Germain Pilon, fils d'un sculpteur qui portait le même nom, est né à Loué sur la Vangre, à six lieues du Mans. On ignore la date de sa naissance et celle de sa mort, seulement on ne connaît aucun de ses ouvrages qui soit postérieur à l'an 1590.

Nous venons de le voir occupé à la sculpture du mausolée de François Ier. Le talent qu'il y déploya le fit probablement choisir pour l'exécution d'un monument du même genre, le mausolée de Henri II ou des Valois, que Catherine de Médicis fit élever à son époux, non sur les dessins du Primatice, comme on l'a dit, mais sur ceux de Philibert Delorme.

Germain Pillon scuplta lui-même, à ce qu'il paraît, presque toutes les statues et les bas-reliefs qui décorent ce magnifique tombeau. Telles sont particulièrement les figures nues et en état de mort de Henri II

[1] On y conservait aussi un bas-relief de Pierre Bontemps représentant l'Adoration des mages.

C'est par erreur qu'on a attribué à Bontemps les figures nues de Louis XII et d'Anne de Bretagne placées sur leur tombeau.

et de Catherine sa femme, qui sont d'une admirable vérité, et les reliefs du pourtour représentant les Vertus théologales. Quoique ce monument dût être placé dans une chapelle attenant à l'église de Saint-Denis, l'artiste ne s'était pas fait scrupule de placer dans ces bas-reliefs des figures nues. A la vérité, elles sont loin d'être indécentes, car l'indécence ne consiste que dans l'action ou l'intention, mais elles prouvent qu'alors, à l'imitation peut-être de ce qui se pratiquait en Italie, on ne pensait pas qu'il fût nécessaire d'interdire aux artistes les moyens de faire valoir toutes les ressources que peut leur fournir la reproduction des formes de la nature humaine, reproduction qui est le véritable but de leurs efforts.

Un des ouvrages les plus agréables de la sculpture française est le groupe des trois Grâces destiné à supporter le cœur de Henri II et qui fut placé d'abord dans l'église des Célestins de Paris. C'est une pensée digne des anciens et une nouvelle preuve de l'empire que les riantes fictions de la mythologie exerçaient alors sur les esprits même les plus positifs, tels que celui de la reine Catherine de Médicis, que d'associer les Grâces à un monument funéraire ; il est vrai que ce sont les Grâces décentes, qu'elles laissent deviner leurs charmes plutôt qu'elles ne les montrent, et qu'elles font allusion aux grâces dont était doué le monarque dont elles conservent la mémoire [1].

On dit que Germain Pilon a pris pour modèle de ces jeunes déités les trois plus belles femmes de la cour, savoir : la reine d'abord, puis la marquise d'Etampes

[1] C'est ce que prouvent les vers inscrits sur la base de ce groupe.

et M[me] de Villeroy. Leurs formes sont fines et sveltes, sans avoir les longues proportions des figures florentines, ni la grandeur et le caractère de celles de Jean Goujon, mais elles ont beaucoup de charme et de délicatesse [1].

Nous terminerons cet ouvrage et l'indication des artistes célèbres du XVI[e] siècle par celui que nous venons de nommer dans la note précédente, et qui a été regardé comme le premier peintre d'histoire dont la France puisse s'honorer.

Il en est de Jean Cousin, comme de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Pierre Bontemps, qui, malgré leur grand mérite et la beauté des œuvres qu'ils ont produites, n'étaient estimés qu'à l'égal de simples maçons ou ouvriers, et de la vie desquels personne ne s'inquiétait [2].

[1] On voit dans le *Magasin Pittoresque* de 1842, le dessin d'un groupe en marbre représentant les trois Parques où l'on croit reconnaître Diane de Poitiers et ses deux filles les duchesses d'Aumale et de Bouillon, que l'on attribue à Germain Pilon. On y dit dans l'article explicatif qu'il était le statuaire particulier de la duchesse de Valentinois, ce que prouvent les travaux du château d'Anet. Cependant les biographes de Germain Pilon disent qu'il vint seulement à Paris vers l'an 1550, et comme on sait que le château d'Anet, reconstruit vers 1548 par Philibert Delorme, était surtout orné des sculptures de Jean Goujon, sans qu'on mentionne en aucune manière que Germain Pilon y ait travaillé, il est probable que l'assertion du *Magasin Pittoresque* est peu fondée.

Lors de la restauration presque complète du mausolée de Diane de Poitiers, érigé d'abord en 1567, par Alexandre Lenoir, au Musée des Monuments français, cet artiste avait fait supporter la statue de Diane attribuée à Jean Cousin par quatre figures de femmes sculptées en bois par Germain Pilon, lesquelles n'avaient jamais fait partie de ce monument.

[2] On a trouvé dans les titres de l'abbaye de Vauluisant (Yonne) que la table du grand autel de son église avait était faite par l'ordre de l'abbé Pierre (de 1502 à 1549), de menuiserie, imagerie et peinture

On ne connaît ni la date de sa naissance, ni celle de sa mort ; on présume que c'est vers 1501 qu'il vit le jour au village de Soucy près de Sens. On sait qu'il avait épousé la fille de Lubin Rousseau, lieutenant général du bailliage de Sens, et qu'il revenait passer chaque année quelques mois dans cette ville dont les églises renfermaient beaucoup de beaux vitraux de sa composition. On cite la légende de saint Eutrope, peinte sur les fenêtres de la cathédrale ; le Jugement dernier, le Serpent d'airain, et Jésus en croix dans d'autres églises de Sens. La plupart de ces vitraux sont gravés au trait dans les Monuments de la France de A. de Laborde.

On sait qu'il vivait encore en 1589, mais qu'il devait être alors d'un âge très-avancé [1].

Jean Cousin est surtout connu comme peintre verrier, et il dut se livrer longtemps à cette industrie [2]. On a remarqué que dans ses premiers ouvrages il avait

laquelle menuiserie fut faite par un nommé Jacques Millon, les images par un Jean Blotin et les peintures par un nommé Jehan Cousin.

[1] Les recherches sur Sens par M. Tarbé ont appris que Jean Cousin est né dans la métairie de Montbard près de Sens ; qu'après avoir été presque abandonné dans son enfance, il acquit plus tard, lorsque ses travaux lui eurent procuré une certaine fortune, le domaine de Montbard dont il fit rebâtir le château.

Le livret du Louvre fait naître Jean Cousin en 1462, et place sa mort vers 1590 ; il aurait vécu 132 ans.

Alexandre Lenoir, qui lui avait érigé un monument, indique sa mort en 1550.

[2] H. Langlois du Pont de l'Arche attribue à Jean Cousin, mais seulement comme probabilité, les belles verrières de l'église de Saint-Patrice de Rouen, qui offrent, sous le voile d'une allégorie sacrée, le triomphe de la loi de grâce. Ces vitraux sont exécutés dans une grande manière et tout à fait dans le style de ce célèbre artiste qui, pour faire trop parade de sa science anatomique, nuit quelquefois à la grâce féminine.

conservé beaucoup du goût gothique [1], qu'il le modifia à mesure qu'il put, par l'imitation et l'étude des maîtres italiens, s'identifier tellement avec leur style, qu'on a avancé, sans preuve aucune du reste, qu'il avait été en Italie prendre des leçons de Michel-Ange dont il est devenu chez nous comme le représentant.

Les vitraux qui formaient une des plus brillantes décorations de nos églises y répandaient une lumière diaprée et y projetaient toutes les nuances du prisme. Ces couleurs éclatantes, tout en plaisant aux yeux et en s'associant à merveille aux dispositions de l'architecture ogivale, convenaient peut-être moins aux édifices construits dans le style de la renaissance, ornés de sculptures de marbre ou de stuc blancs dont la beauté disparaissait sous cet éclat multicolore [2]. De plus, pour la plupart des verrières, on avait sacrifié la pureté du dessin à la combinaison des couleurs.

Philibert Delorme, à qui on doit de si belles choses, et qui, malgré plus d'une assertion contraire, dirigea en chef jusqu'à l'époque de sa mort arrivée seulement en 1577, les plus importants travaux ordonnés par la cou-

[1] Cette observation s'appliquerait au vitrail de l'église de Saint-Gervais de Paris, représentant le Jugement de Salomon, exécuté en 1531 et que M. Poirson donne à Jean Cousin. Celui-ci n'aurait pas connu encore alors la nouvelle manière importée en France par le Rosso et le Primatice. (Voyez *Revue française*, t. v, p. 74.) Le Vieil attribue les vitraux de Saint-Gervais à Pinaigrier ou à Jean Cousin, sans qu'il y ait à cet égard aucune certitude ; ils sont entièrement dans le genre gothique ; le dessin, surtout celui des nus, est très-défectueux.

[2] Lorsqu'en 1769, on plaça dans la cathédrale de Chartres le groupe en marbre de l'Assomption de la Vierge par Bridan, on n'imagina rien de mieux que d'enlever huit grandes verrières et les bordures de quelques autres pour lui donner un plus beau jour.

ronne ; Philibert Delorme[1], disons-nous, introduisit ou peut-être imagina le premier en France de[2] faire peindre en grisaille, c'est-à-dire en verre ou émail blanc, comme on s'exprimait alors, des verrières pour la chapelle du château d'Anet qu'il construisit vers l'an 1548 et où Jean Goujon sculpta de si élégantes figures.

Il en confia l'exécution à Jean Goujon, qui y réussit merveilleusement, et y déploya toute la science de dessin qu'il possédait à un haut degré et qui ne pouvait être que le produit d'une étude opiniâtre. Alexandre Lenoir recueillit une partie de ces vitraux au Musée des Monuments français ; ils y étaient placés aux fenêtres de la chambre où se trouvait le mausolée de François Ier ; on ne sait ce qu'ils sont devenus depuis[3].

Nous avons dit que Jean Cousin était regardé comme le premier peintre d'histoire que nous ayons possédé ;

[1] On avait attribué à tort au Primatice la surintendance des bâtiments, tandis que Philibert Delorme fut pourvu de cette charge tant qu'il vécut.

[2] Philibert Delorme dit dans son *Traité d'Architecture* : « Ces vi- « tres que j'ai faict faire au château d'Anet, qui ont été des premières « vues en France pour émail blanc. »

Le Vieil a vanté particulièrement celles de l'église dont les sujets sont rendus, dit-il, avec beaucoup d'expression ; on dirait que les figures sortent du verre ; il ne sait rien du reste du nom des peintres de ces admirables vitres, et ce n'est que dans une note placée à un autre endroit qu'il ajoute, qu'on les attribuait à Jean Cousin.

On exécutait cependant dès le XIVe siècle des peintures sur verre en grisaille ; telles sont celles de la verrière fondée en 1329 dans la cathédrale de Chartres et que M. de Lasteyrie dit être (page 82) le plus ancien exemple qu'il connaisse de dessin des figures en grisaille. Il nous expliquera sans doute dans la suite de son ouvrage ce qu'avait de nouveau le travail des vitres d'Anet.

[3] Le sujet de ces peintures était J.-C. enseignant l'Oraison dominicale ; Abraham congédiant Agar et Ismaël, et le combat des Hébreux contre les Amalécites.

mais, de tous les tableaux qu'il a pu faire, il n'en reste cependant qu'un seul qui puisse confirmer cette assertion. C'est le Jugement dernier qu'il a peint pour l'église des Minimes de Vincennes, et qui, plus tard, fut placé dans leur sacristie pour qu'on n'essayât plus de le voler, en découpant la toile près de la bordure, comme on l'avait tenté. Ce tableau est actuellement au Musée du Louvre où il porte le n° 30. Cest une très-riche composition exécutée cependant dans de trop petites dimensions pour que les nombreuses figures qu'elle renferme n'offrent pas un pêle-mêle assez difficile à débrouiller. On y remarque, d'ailleurs, de fort bons motifs; les détails sont dessinés avec beaucoup de soin et souvent peints avec chaleur. Ce tableau a été gravé en plusieurs feuilles par Peter Jode, et on en trouve fréquemment les épreuves.

Le style du dessin propre à Jean Cousin[1], et le livre qu'il a publié pour en répandre les principes, lui ont fait attribuer comme étant son ouvrage ou au moins comme faites sous sa direction, les miniatures d'un magnifique livre de prières composé pour le roi Henri II et portant écrit au milieu du livre : *Henrico II christianissimo Francorum Regi felicissimo*. (*Bib. royale*, ancien fonds latin, n° 1429.)

Les grandes et assez nombreuses peintures de ce manuscrit indiquent dans leur composition une cer-

[1] Il existe à Sens un tableau représentant une femme nue de grandeur naturelle, figurant Eve ou Pandore, c'est-à-dire réunissant dans une même fiction à la mode du temps les idées chrétiennes et païennes. Ce tableau indiqué par les biographes de Jean Cousin a été vu par Millin qui en donne un croquis fait de mémoire (*Voyage dans les départements du Midi de la France*, t. I, p. 107), car le propriétaire s'était toujours refusé à le laisser dessiner.

taine imitation de Michel-Ange; les proportions sont allongées à la manière du Primatice; les visages sont peints avec légèreté et d'une façon fort agréable; le tout est fait avec beaucoup de délicatesse et de fini. Une partie de ces peintures sont en camayeu, c'est-à-dire d'une seule couleur.

Jean Cousin n'a pas été seulement un bon dessinateur, un grand peintre, il était aussi un très-habile sculpteur, et, comme les principaux artistes du XVIe siècle, il aurait atteint la même supériorité dans les diverses branches de l'art.

C'est un éloge auquel il a droit, si le mausolée de Philippe de Chabot, amiral de France mort en 1543, est réellement son ouvrage; nous avons déjà vu combien il règne d'incertitude sur les véritables auteurs des principaux monuments exécutés en France à cette époque, et l'on sait que cette belle statue a été attribuée à Paul Ponce Trebati. Cette figure est du reste d'un très-grand caractère, et la souplesse qu'elle conserve, quoiqu'elle soit entièrement recouverte d'une armure et que le tronc soit en outre revêtu d'un épais surcot, en fait une production des plus remarquables [1]. Nous ne dirons pas cependant avec le comte Cicognara que c'est le chef-d'œuvre de la sculpture française du XVIe

[1] On attribue en outre à Jean Cousin une demi-figure en bronze représentant François Ier revêtu de son armure et portant le bâton de commandement. Ce portrait est plein de vie, mais traité avec un peu de rudesse par une main savante; il se trouve au Musée d'Angoulême.

On voyait au Musée des Monuments français un buste en bronze de Charles-Quint, exécuté probablement à la fin de 1539, lors du passage de cet empereur à Paris, dont Lenoir avait construit une sorte de monument funéraire, et une statue de Diane de Poitiers provenant de son tombeau, qui étaient aussi donnés à Jean Cousin.

siècle (*la miglior opera dello scarpello Francese in quest' epoca*); mais c'est une fort belle chose [1].

Nous devons cependant faire mention d'un sculpteur français nommé Jacques d'Angoulême, né, on le suppose, vers 1505 ou 1510, qui résida longtemps en Italie où il mourut peut-être. Blaise de Vigenere, qui se trouva à Rome en 1546 et en 1566, le vante comme le plus excellent imagier français qui existât, et dit qu'il exécuta à Rome un modèle d'une figure de saint Pierre, en concours (concurremment) avec Michel-Ange, et qu'il l'emporta lors par-dessus lui, au jugement de tous les maîtres, même italiens. Ce dernier fait est encore attesté par un autre auteur contemporain qui habita longtemps Pise et visita Florence. (J.-C. BOULLANGER, *de Pict. plast. et stat.* lib. 2, cap. 7.)

A Rome, Jacques d'Angoulême avait exécuté pour une maison de plaisance du cardinal de Lorraine appelée la Grotte et construite en 1522 dans le bois de Meudon, une statue de marbre représentant l'Automne, laquelle excitait, disent les auteurs que nous venons de citer, une admiration universelle [2].

Les vitraux peints de nos églises, exécutés par des ouvriers souvent élevés de père en fils dans leur profession et copiant des patrons qu'ils se transmettaient héréditairement, n'offrent d'abord un véritable intérêt que sous le rapport iconographique. Ce n'est qu'assez tard, lorsque de grandes figures furent subtituées aux scènes de petite dimension, qu'ils purent donner une véritable idée de l'état de l'art du dessin à l'époque

[1] Voyez à ce sujet la page 78 de *l'Essai historique sur la sculpture française*, par EMERIC DAVID, 1819.

[2] EMERIC DAVID, ibid., page 84.

où on les fabriquait : telles devaient être les verrières dont Charles V décorait les fenêtres des chapelles et des appartements de ses maisons royales au Louvre et à l'hôtel de Saint-Paul, et qui étaient exécutées sur les dessins de Jean de Saint-Romain, fameux sculpteur de son temps.

Mais ce n'est réellement qu'au commencement du XVIe siècle, alors que les arts avaient fait de si grands progrès, que les peintres verriers mirent leurs productions au niveau des peintures les plus estimées, en se servant de patrons ou de modèles faits par les plus célèbres artistes. C'est ainsi que faisait Angrand ou Enguerrand Leprince, natif de Beauvais où il est mort en 1530, placé au rang des premiers ouvriers de son siècle et dont on admire encore les ouvrages à l'église de Saint-Etienne de Beauvais. Il envoyait, dit-on, aux plus habiles peintres d'Allemagne et d'Italie le dessin des compartiments et ordonnances de la pièce des vitraux qu'il voulait peindre afin qu'ils pussent mieux, dans les cartons qu'il leur demandait, ordonner les figures et les ornements ; il en reste encore, dit Le Vieil, plusieurs dessins de la plus grande perfection.

On croit retrouver, dans les vitraux qu'il a faits, des compositions de Raphaël [1], de Jules Romain et d'Albert Durer [2]. C'est ce qui rend très-bien raison de la différence de style de ces verrières, dont les unes ont le caractère de la renaissance et les

[1] Telle est Notre-Dame de Lorette de l'église Saint-Etienne. (Pl. LXXVI de l'ouvrage de M. de Lasteyrie.)

[2] Voyez la Planche LXXIV du même ouvrage ayant pour sujet l'Arbre de Jessé.

autres sont dans le genre gothique ou flamand [1].

D'autres peintres verriers ayant voyagé en Italie s'y formèrent de bonne heure le goût et conservèrent sur leurs vitraux le type des meilleures productions de ses écoles. Nous citerons parmi les plus remarquables sous ce rapport la sainte Famille peinte en 1523 à la cathédrale de Bourges par Jean Lequier [2] mort en cette ville en 1556 (LASTEYRIE, Pl. LXXXII.)

Quoique d'Agincourt ait attribué à Jean Cousin un vitrail représentant le Martyre de saint Etienne placé à Rome dans l'église de Saint-Louis-des-Français, rien ne prouve qu'il ait visité la péninsule italienne, et malgré qu'il fût par ses talents placé au rang des plus habiles dessinateurs, il ne dédaignait pas d'exécuter des verrières d'après les cartons des autres maîtres.

Ainsi c'est sur les dessins de Lucas Penni (confondu souvent avec son frère dit Il Fattore) et de Claude Baldoin qu'il peignit vers 1560, dit-on, les verrières de la sainte Chapelle de Vincennes [3] et d'autres à

[1] Angrand Leprince eut pour gendre Jean Lepot, flamand d'origine (que d'autres disent né à Beauvais), qui, d'après les renseignements données à Le Vieil, s'établit à Beauvais en 1500 (mort en 1563), et qui était bon peintre en grisaille et très-habile sculpteur. Il fut la tige de plusieurs peintres sur verre de ce nom. Nicolas Lepot exécutait de fort belles grisailles pour les églises de Beauvais vers 1540. La planche LXXV donne un saint Mathieu et un saint Marc peints par Nicolas Lepot à la cathédrale de Beauvais en 1551. On ne sait s'il faut lui attribuer le prétendu portrait de Charles IX et de sa femme gravé dans les planches de Willemin, peint, dit-on, de 1560 à 1574, qui se trouve à la chapelle de Saint-Eustache dans l'église de Saint-Etienne de Beauvais.

[2] On cite de Jean Lequier les très-beaux vitraux de la chapelle de Sainte-Barbe ou des Tulliers, construite à Bourges en 1532.

[3] Voyez la Planche LXX de l'ouvrage de M. de Lasteyrie ayant pour sujet une scène de l'Apocalypse, et le portrait de Henri II à genoux,

Moret et à Sens. Il exécuta d'après le Rosso la Sybille Tiburtine en présence de l'empereur Auguste, dans la chapelle du château de Fleurigny près Sens.

Il en résulte que même en reconnaissant Jean Cousin comme l'auteur de certaines verrières, il reste encore à démêler si ce qui nous en paraît la partie la plus essentielle, la composition, lui appartient réellement.

On lui a trouvé par exemple un goût gothique dont il a dû se défaire avec le temps, dans les vitraux de l'église Saint-Gervais de Paris, qui ont peut-être été exécutés avant l'arrivée en France des artistes de Fontainebleau. On trouve cependant la date de 1551 sur un vitrail de l'église Saint-Gervais qui lui est attribué, et qui a pour sujet la Reine de Saba présentée à Salomon. Les autres vitres de la même église que l'on regarde comme étant de Jean Cousin, représentent la Samaritaine s'entretenant avec Jésus-Christ et le Martyre de saint Laurent ; elles se trouvent dans le chœur. Il y a aussi à Saint-Gervais d'autres vitraux peints de l'année 1650.

Jean Cousin travailla à Saint-Gervais avec un concurrent très-habile, Robert Pinaigrier, sur la vie duquel on sait fort peu de chose, mais dont les ouvrages sont d'un très-bel effet. Quelques-uns se ressentent

sur la planche LXXI. Ce dernier est peut-être celui qui se trouvait au Musée des Monuments francais et y était regardé comme le portrait de François I[er].

Sur la planche LXVII du 4e volume des Annales du Musée de Landon se trouve le dessin d'un vitrail du Musée des Monuments français provenant de la Sainte-Chapelle de Vincennes, représentant une scène de l'Apocalypse et attribué à Jean Cousin. Les figures ont un grand caractère et sont dans le goût *michelangelesque*.

du genre gothique, mais d'autres ont été faits aussi sur les cartons de Lucas Penni.

Outre les vitraux de l'église Saint-Gervais de Paris que Pinaigrier termina, dit-on, vers 1527 [1], ce peintre en fit à Saint-Hilaire de Chartres en 1527 et en 1530. Suivant Félibien, il finit par se fixer à Tours.

Parmi les autres belles peintures sur verre du XVI<sup>e</sup> siècle, nous nous contenterons de citer :

Les portraits des vitraux de l'église de Brou construite avec un luxe extrême par Marguerite d'Autriche entre les années 1511 et 1536. On a recueilli les noms des trois verriers chargés de la vitrerie de ce monument, mais il est à croire que les cartons ont été fournis par un peintre bien plus habile, peut-être par Jean Perréal dit Jean de Paris, renommé pour ses portraits. M. le Dr Le Glay a retrouvé dans les archives de Lille deux lettres écrites à Marguerite d'Autriche par cet artiste que Louis XII et le cardinal d'Amboise emmenèrent à leur suite en Italie pour y peindre les batailles et les victoires des Français.

(Voyez le portrait de Marguerite de Savoie d'une exécution très-soignée sur la planche LXXX de l'ouvrage de M. de Lasteyrie.)

Les beaux vitraux de la cathédrale d'Auch, peints par Arnaud Desmoles, dont plusieurs ont été achevés en 1509, dit une inscription en langue gasconne. (Voyez les *Monuments de la France* par M. le comte A. DE LABORDE, t. II.)

Ceux de la cathédrale de Metz, faits par Valentin

[1] Voyez la Planche LXVII de l'ouvrage de M. de Lasteyrie représentant une Annonciation et la Naissance de Jésus-Christ.

Bouch qui, par un testament de l'an 1541, légua à la cathédrale de Metz *tous les grands patrons sur lesquels il avait fait les verrières de ladite église.*

Un peintre verrier de la même famille, Simon Buch de Strasbourg, avait fait aussi entre 1521 et 1522 des vitraux pour la même cathédrale de Metz.

(Voyez sur la planche LXVIII de l'*Histoire de la peinture sur verre* de M. DE LASTEYRIE, un Evêque de Metz de Valentin Bouch.)

FIN.

# TABLE DES MATIÈRES

DU TOME SECOND.

---

AMIENS. — IMP. DE T. JEUNET.

# TABLE

## ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

DES

# MATIÈRES

RENFERMÉES DANS LES DEUX VOLUMES DE CET OUVRAGE.

---

(Cette Table est due aux soins de M. GUENEBAULT père, auteur des *Dictionnaires Iconographiques* des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen âge, et de celui des figures et attributs des Saints.)

---

---

AMIENS. — IMPRIMERIE DE T. JEUNET.





